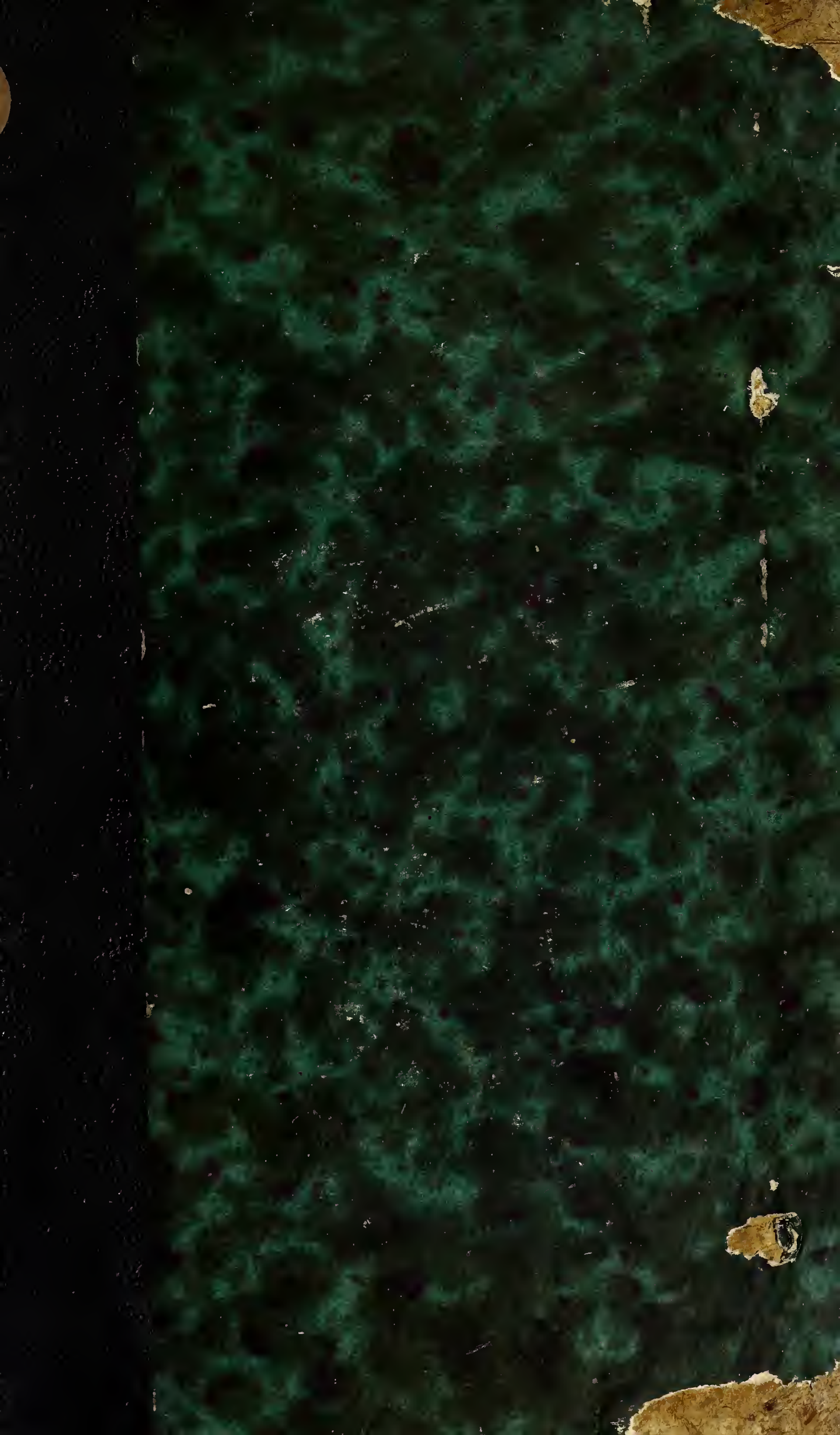
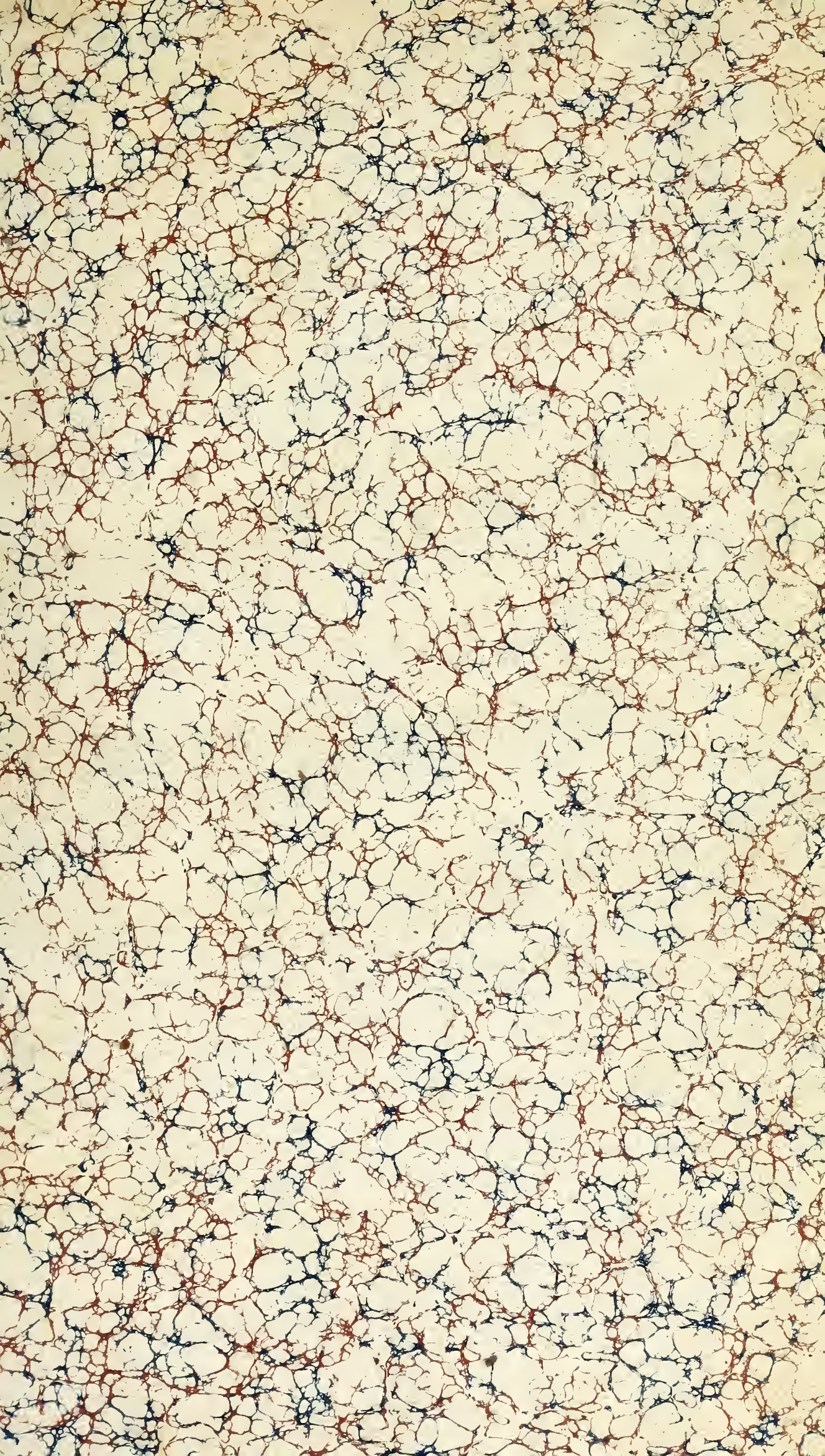
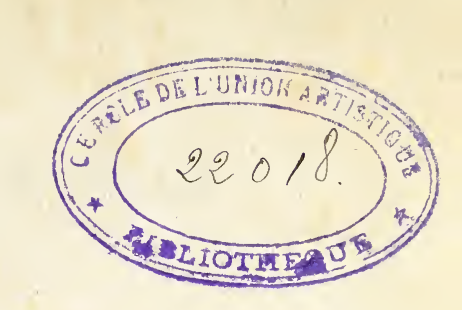







CERCLE DE L'UNION ARTISTIQUE
22018.
BIBLIOTHEQUE

EXPOSITION UNIVERSELLE

DE 1855.

BEAUX-ARTS.

Compte-rendu extrait du journal l'*Univers*,

PAR

CLAUDIUS LAVERGNE.

PARIS.

IMPRIMERIE BAILLY, DIVRY ET Ce,

PLACE SORBONNE, 2.

1855

EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1855.

BEAUX-ARTS.

L'exposition des beaux arts est assurément la plus complète et la plus splendide que l'on puisse réaliser, puisqu'en invitant les artistes français et étrangers à réunir aux œuvres nouvelles celles qui, depuis cinquante ans, se sont partagé les succès, elle présente le triple caractère d'une exposition universelle, actuelle et rétrospective.

D'où vient cependant que l'attente du public est loin d'être satisfaite, et qu'au lieu de s'enthousiasmer à la vue de cette exhibition gigantesque, on surmonte péniblement la difficulté qui se présente pour trouver et reconnaître dans cette foule ce qu'on y vient chercher? En présence de tant d'objets divers et qui n'ont souvent aucun rapport les uns avec les autres, la curiosité la plus avide ne tarde pas à être rassasiée; l'attention se lasse, et bientôt elle ne peut se fixer que sur les choses qui lui déplaisent, car elle n'est plus assez maîtresse

d'elle-même pour suivre une mélodie dans ce bruyant concert où chacun fait un solo.

On peut, tant qu'on voudra, accumuler des chefs-d'œuvre : si une grande et même pensée n'a pas présidé à leur réunion, cet entassement ne s'effectuera qu'au détriment des œuvres elles-mêmes et ne produira que désordre et confusion dans l'esprit des spectateurs. L'ordre, l'unité étant les caractères essentiels du beau, des matériaux entassés confusément ne peuvent le produire, quelque grande que soit leur valeur intrinsèque : l'Exposition de 1855 offre la plus éclatante démonstration de cette vérité.

Mettons-nous en présence de quelqu'une de ces grandes merveilles qui, dans leur majesté permanente, attendent et recueillent depuis des siècles l'admiration de ceux qui en possèdent l'héritage, ou qui viennent de loin pour apporter le tribut des âges et puiser à la source des grandes inspirations; entrons au Vatican, plaçons-nous sous le portique d'une cathédrale ou d'un palais, contentons-nous même d'un monument beaucoup moins important, pourvu toutefois que l'art lui ait donné le caractère et l'empreinte de son unité : à peine avons-nous touché le seuil que déjà notre âme est en accord avec les harmonies de l'édifice, nous l'avons salué de son nom, son enceinte nous a fait pressentir toutes les richesses qu'il contient. Les tours, les tympans ou les frontons sont comme la préface d'un livre bien fait ou le prélude qui donne le ton de la symphonie, sans cependant révéler d'un seul coup la variété et les secrets ravissants de ses mélodies. C'est ainsi qu'on est initié et introduit par d'heureuses transitions jusque dans le sanctuaire. On conçoit alors la disposition parfaite où l'on

est pour reconnaître si tout est à sa place, si chaque chose est bien appropriée à son but, et l'admiration résulte naturellement de la satisfaction qu'on éprouve. La critique elle-même y trouve son compte, en ce sens qu'au lieu d'être troublée par des surprises et de se prononcer arbitrairement, elle a une base fixe. Elle voit si le monument répond convenablement à sa destination. Si une partie a quelque défaut, l'harmonie générale le lui indique, et cette défectuosité même contribue quelquefois à faire ressortir la perfection de tout le reste. Les tableaux, les sculptures, la décoration, le mobilier, toutes ces choses ont leur raison d'être, et sont comme autant de voix qui, formant un concert, laissent cependant distinguer celles qui ont la mission et la puissance nécessaires pour élever au-dessus des autres leurs vibrations émouvantes.

Il y a loin d'une telle impression à celle que fait éprouver à toute personne douée du sens artistique le pêle-mêle confus et discordant d'une exposition. Il faut reconnaître néanmoins l'utilité et les avantages de ces grandes collections où viennent s'abriter les précieux débris des civilisations anciennes et même ceux qui, dans les temps modernes, s'y trouvent exilés par le fait du vandalisme des réformateurs et des révolutionnaires. Que l'ancien retable d'une abbaye détruite vienne se placer à côté de la tabagie flamande; que Van Eyk et Teniers s'abritent sous le même toit que le marbre d'Égine ou la momie d'Égypte, je me l'explique et je m'en console: mais que des artistes vivants travaillent pour le musée, c'est ce qui ne s'est jamais vu avant notre époque, et, sans préjudice des avantages et de la gloire acquis par certains artistes aux Expositions, je maintiens

que leur usage est une invention et une erreur du dix-neuvième siècle.

Nous nous serions volontiers dispensé de donner aux lecteurs catholiques de l'*Univers* une théorie sur l'art, comme il est d'usage de le faire au commencement de tous les comptes rendus de l'Exposition; cependant, comme il se rencontre parmi les catholiques les plus sincères bien des partisans de la séparation de la science et de la foi, il en est aussi un très-grand nombre qui ont en fait d'art les mêmes idées d'indépendance. Ils adoptent certaines lois factices, je ne sais quel beau idéal, qui, sous prétexte d'affranchir l'art, excluent de son domaine Dieu, la morale et le sens commun. Le culte de la forme, le sensualisme brutal ou rêveur, l'usage immodéré du nu, la fantaisie la plus bizarre, au lieu d'être considérés comme la fièvre, l'aliénation mentale ou toute autre maladie qui afflige l'homme sain, leur paraissent un état normal, une manifestation légitime du sentiment artistique, et leur jugement est d'autant plus faussé sur ce point, qu'ils ont étudié davantage les théories admises et propagées par le rationalisme classique, païen ou romantique. C'est pour prévenir tout malentendu dans l'expression de nos doctrines artistiques, que nous prendrons la précaution de nous séparer nettement des théories qui ont cours généralement et que professent la plupart des maîtres de la critique.

Que de fins connaisseurs ou des brocanteurs d'objets d'art fassent des distinctions entre la manière dont un tel peint les chevaux, et tel autre peint les bœufs; pour nous ces classifications artificielles et minutieuses ne doivent pas exister, ou du moins ne peuvent servir de base à notre critique. Nous laisserons donc de côté les

appréciations qui sentent l'atelier ou l'officine du marchand de couleurs, et nous nous abstiendrons de prendre parti pour la palette de Rubens contre celle du Titien. Qu'il s'agisse de l'Italie, de l'Allemagne ou de l'Angleterre, nous retrouvons toujours dans les œuvres d'art la même tendance à reproduire les types immuables de toute conception humaine, Dieu, l'homme, la nature. L'esprit de l'homme ne peut rien trouver hors de là. S'il reconnaît et respecte dans leur hiérarchie l'ordre divin, l'ordre humain et l'ordre naturel, s'il les adopte sans les séparer, il s'élève, selon le génie que Dieu lui a donné, aux plus belles conceptions; s'il les renie, ou seulement les sépare, il se prive de lumière et de fécondité, et sa force s'épuise dans un ordre inférieur ou dans des divagations stériles.

C'est de ces trois principes, Dieu, l'homme, la nature, que dérivent toutes les écoles. C'est par eux qu'on définit et qu'on classe les différents genres sous l'ancienne dénomination de peinture d'histoire, peinture de genre et peinture d'imitation.

Quel que soit le génie particulier des nations ou des individus, il n'apporte dans ces trois divisions que des nuances et une absorption plus ou moins complète de ces trois éléments. Ce sont toujours eux qu'on retrouve et qui forment la base de toutes les conceptions imaginables. Depuis le spiritualisme chrétien, l'idéalisme païen et rationaliste jusqu'au naturalisme le plus abject, tout est contenu entre ces limites où la pensée humaine peut se mouvoir librement, mais comme dans un cercle infranchissable hors duquel il ne saurait y avoir que dissolution et néant, et dont par conséquent l'imagination la plus extravagante n'a jamais pu et ne pourra jamais sortir.

C'est guidé par cette théorie bien plus simple, après tout, que le réseau embrouillé des classifications à la mode, que nous entreprendrons l'examen et le triage des cinq mille objets que contiennent les salles de l'Exposition. Nous ne voulons pas réimprimer le catalogue qui n'a pas moins de 616 pages, aussi ferons-nous grâce aux lecteurs d'un nombre considérable d'œuvres insignifiantes. Les chiens en arrêt, les chiens au repos, les frileuses, les baigneuses, les servantes à la cuisine, le jugement de Pâris et autres sujets aussi ingénieux, nous trouveront indifférent. Notre tâche consistera précisément à séparer de toutes ces œuvres niaises ou malséantes celles qui offrent un sujet de critique sérieuse et sur lesquelles se concentre le véritable intérêt de l'Exposition.

Notre examen portera principalement sur les quatre nations qui tiennent le premier rang à l'Exposition universelle : l'Angleterre, l'Allemagne, les Pays-Bas (Hollande et Belgique) et la France. L'Espagne, la Suisse et l'Italie sont représentées par un trop petit nombre d'ouvrages pour soutenir la comparaison. Quant aux États-Unis, au Pérou et à la Suède, au Danemarck et à la Norwège, ils n'ont qu'une importance secondaire due à la singularité des types ; et le plus souvent le nom seul de leurs œuvres en fait toute l'originalité, car bon nombre de ces exposants exotiques sont tout simplement des habitants de la rue Bréda et des étudiants des galeries du Louvre et du Luxembourg.

L'exposition anglaise est celle qui excite le plus la curiosité et qui défraie pour la plus grosse part la critique des artistes et des publicistes. Certaine bizarrerie dans le choix des sujets, la couleur et le mode d'exécution,

et, par-dessus tout, l'influence bien accentuée de la religion, des mœurs et du caractère national, lui donnent un caractère d'originalité que nous apprécierons à un point de vue moins *français*, ou, si l'on veut, moins exclusif, qu'on ne l'a fait jusqu'ici.

« Le génie anglais, dit-on, est le génie de la force « matérielle, et ce génie exclut l'idéal et arrête dans « leur essor les élans de l'imagination. Comme l'art « ne vit pas de force matérielle, il arrive que le gé« nie anglais est bien mieux représenté au Palais de « l'Industrie que dans la galerie des beaux-arts. » D'où vient cependant que malgré les productions excentriques dont le mauvais goût semble justifier cette assertion il se rencontre un si grand nombre d'artistes anglais dont les œuvres se font admirer par une finesse, une distinction qui s'élèvent déjà bien au-dessus de ces caricatures qui, à première vue, semblaient être la triste manifestation d'un art dégénéré? D'où vient qu'indépendamment de ces scènes familières où l'observation la plus délicate, les expressions les plus fugitives sont si vivement représentées, il se rencontre aussi dans l'exposition anglaise des sujets historiques de l'ordre le plus élevé, et dont les critiques n'osent rien dire ou ne parlent qu'avec hésitation, dans la crainte sans doute de revenir sur un jugement préconçu? Nous nous réservons d'en indiquer la cause et de faire partager l'impression que nous a faite cette réaction de l'art contre le culte de la puissance matérielle.

La Belgique et la Hollande, bien que beaucoup moins originales, offrent cependant de l'intérêt et quelques talents remarquables. L'ensemble de l'Exposition des Pays-Bas présente l'aspect d'une collection de vieux tableaux.

Tout en signalant les qualités précieuses de l'ancienne école flamande, un peu abâtardies par l'influence de l'école de Paris, nous regrettons de ne pas y trouver la trace d'une tradition tout aussi nationale et bien plus élevée. Rubens, Rembrandt et Gérard Dow ne sont pas les seuls ancêtres dont l'école flamande doive s'enorgueillir. Teniers, Van Ostade et Jordaens ont bien pu se faire illusion là-dessus; mais il est regrettable de trouver, en remontant aux époques glorieuses de Jean de Bruges et d'Hemling, toute une génération que l'on semble méconnaître. Nous voudrions voir se reporter l'admiration et les études de l'école flamande actuelle vers le temps où le grand artiste Hemling, errant et malade, fut recueilli dans l'hôpital de Bruges et dota royalement cette maison des pauvres en lui laissant ses ravissantes peintures de la Nativité de Notre-Seigneur, des patrons de Bruges, de la décollation de saint Jean-Baptiste et de la magnifique châsse de sainte Ursule. Il y a près de quatre cents ans que l'obole des pèlerins et des voyageurs qui viennent admirer l'œuvre d'Hemling nourrit les pauvres de Bruges. Pourquoi donc les artistes flamands abandonnent-ils la meilleure part de l'héritage d'Hemling en quittant la voie qu'il avait choisie, voie qui passe quelquefois par l'hôpital, à la vérité, mais qui mène à la seule gloire qu'il soit permis d'ambitionner, produire de belles choses et inspirer de nobles sentiments ?

La France est la nation qui nous offre le plus grand nombre d'ouvrages, peut-être aussi les plus remarquables, mais en même temps les plus opposés aux saines traditions, et dont il faudrait d'autant plus déplorer les mauvaises tendances qu'on pourrait craindre de les voir

se propager par les succès vrais ou factices de cette grande exposition. Nous ne parlerons pas d'une foule d'ouvrages dont un jury plus embrouillé et plus embarrassé que jamais par la division des éléments dont il était composé a autorisé l'admission. Nous éviterons, autant que possible, tout ce qui pourrait blesser les susceptibilités personnelles, et nous renonçons surtout à donner le trait ironique aux critiques que tout le monde peut faire. Les tableaux mal faits ne sont que trop remarqués. Les gens d'esprit, et surtout ceux qui écrivent, ne laissent jamais passer l'occasion de les mettre en saillie. Pour eux, la peinture est un art d'agrément : ils ont retenu cela de leur éducation de collége, et ils perdraient beaucoup de leur compétence s'il fallait la prendre au sérieux. Dussions-nous paraître moins connaisseurs nous prétendons ne pas les imiter. Nous leur laissons en pâture les inhabiles et les malencontreux que toutes les railleries du monde ne rendront pas plus corrects, mais nous nous attacherons particulièrement à faire ressortir tout ce qui fait honneur à l'école française, et nous rechercherons avec une prédilection sincère, et même au dehors de l'Exposition, tout ce qui peut répondre aux souhaits et aux espérances de ceux qui croient à la durée et au renouvellement de l'art en France par le mouvement régulier et continuel du retour à ses pieuses traditions.

Puis enfin nous parlerons de l'Allemagne, qui, pour certains esprits même favorablement prévenus, ne répond pas, au moins par le nombre de ses envois, à ce qu'on attendait d'elle. Nous verrons si c'est là encore une réputation dont il faut réviser les titres, ou s'il faut attribuer cette déception à l'étourderie française, qui

s'imaginait que le grand art que cultive l'école catholique d'Allemagne, cet art qui échappe aux proportions réduites des mobiliers de salons et de cabinets d'amateurs, pourrait s'éditer en petit format pour venir humblement solliciter son diplôme dans le bazar de l'avenue Montaigne.

ANGLETERRE.

TABLEAUX D'HISTOIRE.

Ce n'est pas sans étonnement que nous avons entendu les partisans les plus dévoués du progrès jeter à la tête de l'Angleterre, comme une cause de son infériorité dans les arts, sa religion et son génie industriel. Entraînés par un sentiment de rivalité nationale, ils ont vu la paille dans l'œil du prochain et ont condamné chez lui ce qu'ils propagent incessamment chez nous.

En France comme en Angleterre, l'industrie est au pinacle. Dans les décrets, sur les affiches, dans les écrits de tout genre, elle occupe le premier rang; on ne dit plus : les beaux-arts et l'industrie, mais l'industrie et les beaux-arts. C'est sur elle que se concentrent l'intérêt et l'affection du plus grand nombre; elle représente, en effet, les plus grands efforts de la puissance sociale des temps actuels. Elle absorbe tout : la fortune du riche, le travail du pauvre, celui du savant et de l'artiste. Tout le monde, hélas! a des intérêts engagés; les paresseux même ne restent pas oisifs; ils spéculent et achètent des actions.

Si nous admirons l'exposition gigantesque de toutes les inventions de l'industrie moderne, nous éprouvons aussi un sentiment de terreur, et nous nous demandons : à quoi cela sert-il et comment l'obtient-on? Nous avons vu à l'œuvre ces puissantes machines qui semblent devoir affranchir l'homme de la plus rude partie de ses labeurs, et nous avons pu constater à quel point, au contraire, elles rendent son travail plus dur et plus dégradant. Nous savons quelle corruption et quelle misère amènent dans les campagnes et les villes manufacturières ces fabriques où garçons et filles sont, dès l'enfance, attirés et par l'appât du gain et par celui du vice; nous savons quel est le nombre des victimes humaines que broient chaque année ces rouages ingénieux. Et à qui n'a rien vu de tout cela, l'effroyable miniature des mines d'Anzin vient montrer à combien d'hommes il faut ravir la vue du ciel, pour amener à ces machines le charbon nécessaire. Les pauvres mineurs d'Anzin, en construisant eux-mêmes l'image de leur prison, n'ont pu y placer le feu grisou, les éboulements, les inondations, toutes ces choses qui les menacent incessamment; mais tel qu'il est, ce tableau sinistre semble détaché d'un des cercles de l'enfer. On oublie, en le voyant, les splendides merveilles qui l'entourent, et les vers du Dante reviennent à la pensée :

O sovra tutta mal creata plebe
Che stai nel loco onde parlare e duro,
Me foste state qui pecore o zebe! —
Come noi fummo giù nel pozzo scuro
Sotto i piè del gigante assai più bassi,
Ed io mirava ancora all'alto muro,
Dicere udimmi; guarda come passi :

Ea si che tu non calchi con le piante
Le teste de' fratei miseri lassi.....
Inferno, Canto XXXII (1).

C'est une belle démonstration de la puissance de l'homme sur la matière que ces barres de fer ou d'acier d'un diamètre considérable qu'on parvient à plier sans les rompre, et qu'on expose à nos regards étonnés sous la forme de nœuds de ruban. Mais à côté de ce défi superbe dont la fin nous échappe ou nous effraie, nous en trouvons un autre qui nous rassure. Dans ce palais qui n'est pas construit pour elle, mais où elle reçoit cependant l'hospitalité, à ce formidable appareil d'engrenages et de locomotives, l'agriculture oppose modestement... des fruits, quelques épis de blé cultivés par ses soins, mûris et dorés par le soleil du bon Dieu; et sans attendre qu'aucun jury prononce sur la beauté et les avantages de ses produits, avec le calme d'une bonne mère qui fait fructifier le patrimoine de ses enfants *et qui nourrit ses pauvres,* elle semble dire à son orgueilleuse rivale : Fais-en autant!

Dieu a déposé dans les entrailles de la terre et de l'humanité un principe de vie dont le germe, fécondé par le travail, produit le pain du corps et le pain de l'intelligence. L'agriculture, les lettres et les arts reposent sur la même loi de production. On les voit languir dans une terre aride ou ravagée par les tempêtes, mais

(1) O race d'hommes maudite sur toutes les autres, qui gémis dans ce lieu dont il est dur de parler, mieux aurait valu pour toi être des chèvres ou des brebis sur la terre! — Aussitôt que nous fûmes au fond du puits obscur sous les pieds du géant, mais beaucoup plus bas, et tandis que je contemplais encore les parois élevées, j'entendis qu'on me disait : Prends garde où tu marches ; n'écrase pas avec la plante de tes pieds les têtes de tes frères malheureux, harassés!.....

la sève mystérieuse et indestructible surmonte les obstacles et ramène, après de longs hivers, la couronne verdoyante du printemps.

L'Angleterre n'a pas toujours été industrielle et protestante; elle a été catholique et conserve encore dans les annales du passé le glorieux surnom d'Ile des Saints Dans ce temps là, il y avait en Angleterre un art qui a laissé sur le sol des traces profondes et des monuments si beaux et si solides, que, même après avoir été mutilés par les ancêtres des hommes qu'ils abritent aujourd'hui, on peut dire en les voyant que le culte de la puissance industrielle n'est pas anglais, mais qu'il est protestant. C'est pour cela même que l'art réagit encore sous l'oppression des institutions présentes. Depuis Shakspeare et Milton jusqu'à Walter Scott, l'art et la poésie n'ont jamais cessé de fouiller sous la lave du protestantisme, afin de rechercher les sentiers et les souvenirs d'un paradis perdu et d'une foi proscrite. C'est là qu'ils ont puisé leurs plus belles inspirations. Leurs œuvres témoignent de la vitalité des traditions catholiques sur le sol de la Grande-Bretagne, et les repousses tardives ou rares qui vont être l'objet de notre attention attestent encore l'existence des profondes racines qui les font jaillir.

Nous allons essayer, en décrivant certains tableaux et en énumérant les titres de quelques autres, de faire apprécier à nos lecteurs les excellentes aspirations et les incontestables succès des artistes anglais. Nous commencerons, en suivant simplement l'ordre dans lequel nous avons examiné leurs œuvres, par l'analyse des tableaux de M. Cope. L'un d'eux représente l'*Arrivée du cardinal Wolsey à l'abbaye de Leicester*. Le célèbre Cardinal fut

disgracié pour s'être opposé au divorce d'Henri VIII, lorsque ce prince, après dix-sept années d'union, voulut répudier la reine Catherine d'Aragon pour épouser Anne de Boleyn. Une longue faveur avait fait beaucoup d'ennemis au Cardinal-ministre; cependant il les désarma par la patience et les vertus qu'il déploya dans l'exil. Henri VIII seul fut inexorable : non content de l'avoir exilé et d'avoir confisqué ses biens, il le fit arrêter au bout de quelques mois comme coupable de haute trahison. Le Cardinal se mit en route pour Londres, demandant pour toute grâce d'être confronté avec ses accusateurs; mais il était malade de chagrin, et ce dernier coup l'acheva. Arrivé à Leicester, il se sentit si épuisé qu'il dit à l'abbé qui le reçut à la porte du monastère : « Père abbé, je viens déposer mes os parmi vous. » Il mourut en effet le lendemain, protestant de sa fidélité à Henri et regrettant de n'avoir pas servi Dieu aussi ardemment qu'il avait servi le Roi. —Le peintre a représenté le Cardinal mourant, soutenu par ses serviteurs et abordant l'abbé qui vient à sa rencontre en habit de chœur et accompagné de ses religieux. Le respect, la compassion la plus profonde sont peints sur le visage de l'abbé et des assistants. Le Cardinal affaibli et chancelant sourit doucement à l'abbé et conserve, malgré son abattement, une dignité simple et vraie. Il semble prendre lui-même en pitié cette faiblesse qui lui rendit mortel le coup de sa disgrâce et la perte de sa puissance, mais qui ne l'empêcha pas de sacrifier généreusement ses honneurs et sa vie à l'accomplissement de ses devoirs d'évêque. La couleur de ce tableau est belle, la disposition habile et toutes les figures d'une expression vraie et pleine de convenance.

M. Cope, outre plusieurs petits tableaux dont tout le monde admire la grâce naïve, a encore envoyé *la mort de Léar*. Le vieux roi, chassé du palais de ses filles ingrates, meurt consolé par la douce Cordélia. Une part un peu trop large faite à l'importance des personnages secondaires et des accessoires est le seul défaut que l'on peut reprocher à cette peinture, d'ailleurs très-touchante et très-expressive.

Certains accessoires d'un orientalisme trop moderne nuisent au tableau de M. Herbert, *saint Jean-Baptiste devant Hérode,* mais la fermeté du saint disant au roi : « Il ne t'est pas permis d'avoir la femme de ton frère! » l'indécision du roi, la fureur d'Hérodiade et de sa fille, sont rendues avec force et talent. M. Herbert a envoyé un autre tableau, *Léar déshéritant Cordélia,* très-remarquable comme style et comme exécution. La figure de Cordélia est charmante de douceur et de résignation. Tandis que son vieux père couronne ses indignes sœurs, l'enfant déshéritée s'éloigne, forte de son innocence et du pardon qu'elle accorde déjà. Son angoisse contenue se trahit seulement dans le mouvement de ses mains fortement serrées l'une contre l'autre, et son visage resplendit de l'éclat des vertus, noble héritage que nulle sentence ne peut lui ravir.

Mort de Richard-Cœur-de-Lion, par M. Cross. — Richard se disposait à attaquer le château de Chalus et parlementait avec la garnison, lorsqu'il fut blessé d'une flèche par un archer qui l'avait reconnu du haut des remparts. L'assaut fut donné immédiatement, le château pris et la garnison massacrée. Les Anglais épargnèrent cependant le meurtrier du roi et le lui amenèrent enchaîné. Richard n'avait jamais pardonné; mais l'ap-

proche de la mort adoucit et transforma le Roi au cœur de lion. Il dit au jeune archer : « Est-ce toi qui as osé frapper l'oint du Seigneur? — Oui, c'est moi, répondit Bertrand de Gordon, et j'en suis fier. Tu as tué de ta main mon père et mes frères. Ordonne mon supplice; je mourrai content d'avoir délivré la terre d'un fléau tel que toi. » Le roi ordonna de rendre la liberté à l'archer, et lui fit donner cent schellings pour retourner dans son pays. L'artiste anglais a représenté cette scène au moment où les fers de Gordon sont détachés sur l'ordre du Roi. L'archer, étonné, regarde Richard et semble regretter d'avoir frappé cet ennemi magnanime. Richard, près d'expirer, reçoit la bénédiction de l'Évêque qui l'assiste, et son mâle visage, pâli par l'agonie, rappelle les traits du Christ. La consternation des soldats anglais, la colère contenue du vieux chevalier assis au chevet royal, et qui regarde le meurtrier avec haine et mépris, sont très-énergiquement rendues. On voit que le Roi et l'Évêque sont seuls capables de pardonner, et que les autres obéissent à regret. L'histoire dit, du reste, que la dernière volonté du Roi fut méconnue, et que Bertrand de Gordon fut écorché vif sitôt après la mort de Richard.

Cromwell au lit de mort de sa fille, par M. Lucy. — La jeune femme mourante est à demi-assise dans son lit, la main levée vers le ciel. Les yeux fixés sur son père avec une inexprimable tristesse, elle l'exhorte à rappeler les Stuarts exilés et lui parle des vengeances divines. Cromwell l'écoute, à demi détourné d'elle, mais cloué à sa place par la tendresse et la pitié que lui inspirait cette douce Élisabeth, être frêle et aimant que la perte de son petit enfant conduisait au tombeau. Sur les traits

bouleversés du lord Protecteur, on lit l'angoisse de l'homme qui, rassasié d'honneurs et de succès, se voit enfin menacé par la justice divine, et entend exprimer son arrêt par la voix de sa fille. Il voit mourir son enfant de prédilection, et lui, qui a brisé et détruit tant d'obstacles, il ne peut rien pour la sauver; aussi sa douleur sombre et désespérée ressemble-t-elle à de la colère. Elisabeth, prête à quitter la terre, pouvait seule l'avertir de songer au ciel et au compte terrible qu'il aurait bientôt à y rendre. Elle expira le 6 août 1658. Un mois après, Cromwell mourut à Whitehall, dans le palais qui avait vu l'exécution de Charles Ier. Une tempête effroyable épouvanta l'Angleterre la nuit de sa mort, et les royalistes dirent que les démons, princes de l'air, l'avaient causée en venant chercher l'âme de Cromwell. — Toute cette lugubre histoire est énergiquement résumée dans le tableau de M. Lucy, dont l'exécution simple et large remplit parfaitement les conditions de la grande peinture. Le contraste des deux figures est saisissant : l'expression de Cromwell, surtout, est pleine de force et de vérité, et nous défions tous les Frédérick Lemaître de la peinture et du théâtre de nous donner une représentation aussi émouvante et aussi vraie.

Plusieurs feuilletonistes ont plaisanté sur le petit tableau de M. Hunt, les *Moutons égarés,* et ont réjoui leurs lecteurs de la description détaillée de cette singulière peinture. Ils n'ont pas manqué non plus de signaler l'étrangeté d'un autre tableau du même artiste, qui représente le Christ errant la nuit, une lanterne à la main, et que M. Hunt a intitulé : la *Lumière du monde;* mais aucun critique n'a daigné s'occuper d'une petite toile du même auteur, intitulée : *Claudio et Isabella,* placée à

l'Exposition entre un maréchal ferrant et un Sancho Pança. Ce petit tableau est pourtant très-digne de fixer l'attention. Quant à nous, nous y reconnaissons de telles qualités, que nous n'hésitons pas à le placer au rang des tableaux d'histoire.

Peu de personnes connaissent la scène de Shakspeare d'où est tiré le sujet de cette peinture; mais le peintre a su le rendre clair et intelligible pour tous. Dans le jeune prisonnier aux yeux hagards qui, d'une main, touche l'anneau de fer qui enserre son pied, de l'autre, presse convulsivement et semble vouloir repousser le bras de la jeune novice qui l'encourage et le console, il est facile de reconnaître l'homme vaincu par la terreur et qui veut à tout prix échapper à la mort. La jeune fille, qui pose ses mains sur le cœur du captif et qui lui parle avec tant d'animation, est bien l'être faible par nature, mais que le sentiment du devoir élève jusqu'à l'héroïsme. Ce groupe est si chaste et si tendre à la fois, qu'on n'hésite pas à y reconnaître le frère et la sœur. En effet, l'Isabella de Shakspeare est bien la sœur de Claudio. Elle vient lui annoncer qu'elle peut le sauver de l'échafaud en se déshonorant. « Tu n'en feras rien ! » dit-il. « S'il ne fallait que ma vie, répond Isabella, je la « donnerais volontiers..... Claudio, prépare-toi à mou- « rir demain ! » Le faible jeune homme hésite ; il s'écrie : « Chère sœur, la mort est une effroyable chose ! » Et la jeune vierge lui répond : « C'en est une abomina- « ble qu'une vie déshonorée ! » Le frère et la sœur sont serrés l'un contre l'autre, adossés à la fenêtre grillée du cachot de Claudio. Une mandoline suspendue à la muraille rappelle la vie élégante et insoucieuse que menait Claudio, et qui contraste si cruellement avec le sort qui

l'attend. Sa sœur, semblable à un ange, cherche à ranimer le captif; mais elle ne touche pas à ces fers qui semblent si lourds à Claudio. Les yeux fixés sur son visage, où le désespoir est peint, les mains appuyées sur son cœur révolté, elle tâche de rendre à ce frère bien-aimé la vraie liberté, celle de l'âme. On pressent qu'il va lui faire de nouvelles instances, et qu'il entendra bientôt sortir des lèvres d'Isabella les reproches terribles qui terminent la belle scène de Shakspeare : « O « misérable lâche!..... veux-tu donc vivre de ma « honte?..... N'est-ce pas une sorte d'inceste que de de-« voir la vie au déshonneur de ta sœur!..... Honte à « toi!..... Meurs (1)! »

Un beau style distingue le tableau de M. Dyce, *Joas lançant la flèche de la délivrance*, bien qu'on ait à lui reprocher une imitation du modèle un peu trop minutieuse et cependant très-habile. Le vieux prophète Élisée, le roi, guerrier ardent et vigoureux, soumis au vieillard inspiré, rendent bien la scène biblique, et la délivrance d'Israël est bien indiquée par cette domination de l'élément naturel gouvernant la force humaine et l'employant à l'accomplissement des volontés de Dieu.

La Vierge et l'enfant Jésus, du même peintre, est une réminiscence gracieuse des maîtres de l'Ombrie. Elle tient dans sa main un livre ouvert, dans lequel on peut lire le premier verset de la prophétie d'Isaïe : *Ecce virgo concipiet, et pariet filium*..... Nous nous garderons bien de dire, comme certain critique : « A quoi bon « peindre une vierge pour des protestants? » Celle de M. Dyce est gravée, elle appartient à S. A. R. le prince

(1) *Measure for measure*, acte III, scène I.

Albert, et nous nous plaisons à la saluer comme un signe du retour de l'art anglais aux traditions catholiques. Les nombreux sanctuaires qui s'élèvent en Angleterre sous l'invocation de Marie verront refleurir l'art aux pieds de celle qui lui a donné ses plus pures inspirations.

Voilà déjà un assez bon nombre de tableaux qui, par la nature et l'élévation des sujets, répondent parfaitement à ceux qu'on désigne ordinairement sous le nom de tableaux d'histoire. Qu'on leur refuse ce titre parce qu'ils manquent d'un certain « *je ne sais quoi* » qu'on appelle le *style,* cela nous paraît un peu trop sévère. Encore faudrait-il avoir la bonté d'expliquer ce qu'on entend par le *style.* Les artistes anglais et français profiteraient de la leçon; mais pour cela, il faudrait le savoir soi-même, et se donner la peine de l'enseigner, ce qui n'est pas facile. Les critiques n'en sont pas là. Les plus forts d'entre eux ont beau prendre des lunettes et agiter leur férule, ils ont beau se saturer des leçons d'Aristote, de Hégel, de M. Cousin ou du P. André, la digestion n'est pas faite; ils en sont toujours au « *je ne sais quoi* » dont nous n'avons que faire. Les autres sont paresseux et ignorants, et malgré le gros sel d'ironie et d'impertinence dont ils assaisonnent leur littérature, elle n'échappe pas à une lourde monotonie, et son moindre défaut est d'être parfaitement inutile. Mais laissons-la se livrer à ses instincts : quelque sujet qu'on puisse avoir de s'en plaindre, le mieux est de s'en tenir au conseil du vieux proverbe : « Si vous recevez le coup de pied d'un âne, n'en dites rien à personne. »

TABLEAUX DE GENRE.

Dans un pays où l'on professe un culte qui repousse les images de ses temples, et où l'art ne peut trouver d'appui ni dans le Clergé ni dans l'État, faut-il s'étonner que les talents les plus sérieux soient réduits à traiter des sujets de genre, n'ayant de subvention à attendre que celle des grands seigneurs ou des bourgeois opulents? Mais si l'aptitude des artistes anglais est ainsi contrainte de se mouvoir dans une sphère inférieure, elle sait encore y conserver ses nobles tendances, et, à de très-rares exceptions près, ils ne s'abaissent pas par de lâches complaisances envers leurs protecteurs. En effet, dans ces scènes familières qui font le sujet du plus grand nombre des tableaux exposés, on remarque un choix délicat, un sentiment fin et distingué, une impression intelligente, vive et vraie de la nature vivante. Chez les peintres anglais, le naturalisme est subordonné à l'idéal, c'est-à-dire qu'il n'est employé que pour peindre l'homme dans sa vie morale et intellectuelle. Ils ne mettent pas sur leur table à modèle la première chose venue, un cadavre, une guenon, une armure ou un pot à bière, pour en offrir ensuite aux amateurs l'insolente copie. Il y a bien par-ci par-là quelques vieux ustensiles de cuisine, quelques haillons inventoriés qui se font regarder, car partout il se rencontre des pleutres habiles; mais ce sont des raretés chez nos voisins. En général, il n'y a pas de tableau dans l'exposition anglaise qui ne renferme un sujet, et il y a peu de sujets qui ne soient dignes de faire un tableau. Le goût anglais, si matérialiste qu'on veuille le supposer, n'est pas encore arrivé à

préconiser ce cynisme de platitude et de pauvreté qui a chez nous ses succès, ses illustrations et ses *échoppes*.

Quoi de plus vrai et d'un plus charmant aspect que le *Baptême presbytérien* de M. Phillip? Y a-t-il quelque part un rayon de soleil plus doux et plus joyeux que celui qui éclaire ce jour de fête dans une famille et sous un toit rustique? Les charmants tableaux de l'ancienne école lyonnaise, les Bonnefond, Trimolet, Genot, nous sont revenus en mémoire devant cette toile étrangère, et cette impression de notre jeunesse a peut-être été plus heureusement reproduite par le tableau anglais, qu'elle ne l'eût été par les œuvres mêmes dont il évoquait si agréablement le souvenir.

La gravure a déjà fait connaître le spirituel petit tableau de M. Mulready, intitulé : *Le Loup et l'Agneau*. De ses neuf tableaux, celui-ci est assurément le meilleur. Le comique et le sérieux y sont alliés avec beaucoup d'esprit et de vérité. La frayeur de l'*Agneau*, pauvre petit écolier faible et craintif qu'un robuste camarade s'apprête à rosser en vertu de la raison du plus fort, l'épouvante de la petite fille qui crie au secours, le tremblement du petit chien blotti aux pieds de l'écolier battu, la vieille grand'mère qui accourt pour châtier le *Loup*, tout cela est rendu avec une verve incroyable et l'exécution la plus habile.

M. Hook a représenté *Bayard recevant chevalier le fils du connétable de Bourbon*. Bayard, debout, son épée à la main, trace le signe de la croix sur la poitrine du petit prince que lui présente à genoux une vieille gouvernante. Le vaillant chevalier s'incline vers le joli enfant que n'intimide pas la vue de son épée, et qui ouvre ses petits bras à son illustre parrain. Bayard semble

mettre dans son action la même gravité que si l'enfant était déjà en âge d'être un vrai chevalier. La duchesse de Bourbon fait signe à son fils d'être bien sage, et le connétable, assis, contemple avec l'attention émue d'un père cette scène héroïque et familière.

Une autre peinture de M. Hook, *Venise comme on la rêve*, est remarquable par une couleur brillante et harmonieuse. Les figures ont bien le type de cette belle et vigoureuse jeunesse, si commune en Italie, et l'ensemble de l'œuvre de M. Hook rappelle très-heureusement le Véronèse. Cependant nous préférons le *Bayard*, à *Venise comme on la rêve*, parce que dans le *Bayard* M. Hook n'a subi l'influence d'aucune école. Ce tableau, de même que celui de M. Hunt, *Claudio et Isabella*, que nous aimons tant, est empreint d'une originalité franche et naïve qui rappelle l'indépendance des maîtres primitifs.

Bien que nous ne prétendions pas la mettre au même niveau que celles dont nous venons de parler, nous devons cependant rendre justice à la toile de M. Collins, intitulée : *Souvenir de Bethléem*, et représentant Mme de Chantal secourant une pauvre femme et son enfant nouveau-né, et se rappelant la crèche à l'aspect de leur pauvreté. Cette scène est simple et touchante : on se laisse prendre à la douce inspiration qui a guidé le peintre, et elle impose silence aux rigueurs de la critique.

Le *Métastase découvert par Gravina* est un joli tableau de M. M'Innes. La tête du petit improvisateur est charmante. Autour de lui se groupent une dixaine d'auditeurs populaires dont les physionomies intelligentes rendent bien ce sentiment artistique, si universel en Italie. Gra-

vina, vêtu de noir, s'arrête au milieu d'eux, étonné de l'éloquence de l'enfant poëte. Au fond du tableau se voit l'escalier du Capitole, et cette composition est empreinte d'une poésie vraiment italienne.

Sir Eastlake, président de l'Académie royale de Londres, a envoyé un tableau représentant des pèlerins arrivant en vue de Rome, œuvre distinguée et que nous préférons à ses autres tableaux.

Nous ne voyons pas jusqu'ici que l'influence de l'industrialisme ait rendu dans les arts la matière prédominante, à moins que nous ne nous laissions arrêter par l'éclat et la vivacité des couleurs et le brillant du vernis. Les peintres anglais en abusent peut-être un peu ; mais la pureté de leurs couleurs prouve au moins que les chimistes de Londres sont plus habiles ou plus honnêtes que ceux de Paris. Mieux vaut d'ailleurs un peu trop d'éclat que la teinte fangeuse que certains coloristes vont puiser dans le réalisme de l'égoût.

En présence des tableaux de Ch. Horsley, la *Matinée musicale, Jane Grey et Roger Ascham,* il est impossible de ne pas reconnaître la trace lumineuse de Van Dyk et toute la délicatesse de cette école flamande qui s'appelait Terburg et Gérard Dow, qui peignait des intérieurs de famille, des musiciens, des jeunes gens de bonne mine et de bonne compagnie, et qui savait reproduire les jeux de la lumière sur le velours et le satin avec bien plus de charme et non moins d'habileté que ses confrères du cabaret, Teniers, Van Ostade et autres. M. Horsley est un peintre distingué, un coloriste admirable, qui n'emploie aucun contraste forcé, et dont la peinture a le secret d'éblouir comme la vraie lumière.

La Fille du pauvre Gentilhomme, cette modeste et

charmante orpheline qui, les yeux baissés et le cœur gros, endure l'impertinent examen de toute une maison bourgeoise où elle se présente pour entrer en condition, est un tableau qui fait honneur au talent de M. Redgrave.

La scène tirée du *Vicaire de Wakefield*, où deux intrigantes émerveillent de leur babil toute une famille simple et provinciale, tandis que l'impoli M. Burchell, le dos tourné, s'écrie à chaque instant : Blague ! blague !...; et le *Sancho Pança devant la duchesse*, autre tableau de M. Leslie, sont des œuvres pleines d'esprit, de finesse et d'observation.

Le jugement de lord Russell, assisté dans sa défense par son héroïque femme, est un tableau saisissant de vérité. On souhaiterait que la figure de lady Russell eût plus de noblesse : néanmoins, elle exprime bien l'anxiété courageuse de cette femme admirable qui, après avoir aidé son mari dans sa défense, l'assista jusqu'à la fin, et comme une autre Aria, sut lui adoucir la mort par d'héroïques paroles.

M. Egg a peint la *Première Rencontre de Pierre le Grand et de Catherine* avec beaucoup de feu et de jeunesse; mais son plus joli tableau est celui du *Buckingham rebuté*. L'air désappointé du duc, qui voit la jeune personne dont il voudrait attirer l'attention tout occupée de construire un château de cartes, est tout à fait amusant. Le galant Buckingham, habitué à plus de succès, commence à s'apercevoir qu'il a perdu son temps auprès de cette jolie lady, et que ses rêves passionnés n'avaient pas une base plus solide que le frêle édifice qu'elle élève et renverse du bout de ses doigts capricieux.

M. Foggo a peint un autre désappointement, celui de *Pope faisant la cour à lady Wortley Montague.* Sans parler de la couleur et de l'exécution de ce charmant tableau, quelle bonne comédie! On oublie, en la regardant, qu'il ne doit y avoir de l'esprit qu'en France. Il est impossible de ne pas partager la gaieté de cette grande et belle lady, qui éclate de rire au nez du vieil amoureux déconcerté. Quel air il a ! comme il nous a rappelé tous ces vieux Anacréons des universités passées, présentes et futures, qui posent devant leurs clients pour des gens très-occupés, et trouvent le temps de rimer et de soupirer jusqu'à quatre-vingts ans, aux pieds de lady *qui ne sait que faire!* Nous voudrions que le tableau de M. Foggo fût gravé et affiché à leur porte, afin que cette belle dame rie au nez de ces vieux tendres comme à celui de Pope, qui certes avait plus d'esprit qu'eux, et qui reçut ce jour-là une leçon de bon sens.

Le *Jeu de ballon,* de M. Webster, présente le pêle-mêle d'enfants le plus animé et le plus comique que l'on puisse voir. *Son Chœur d'église de village* est une vraie caricature anglaise, patiemment faite, sérieusement gaie, amusante à force d'être exacte.

Nous mentionnerons encore, comme très-remarquables, les intérieurs d'églises de M. Roberts.

Nous avons vu l'*Ordre d'élargissement,* le *Retour de la colombe à l'arche* et l'*Ophélia* de M. Millais. Nous savons qu'un certain public s'extasie devant ces peintures où le grain des étoffes, la plume des oiseaux, les brins de paille et le poil du chien sont peints en *trompe l'œil:* mais ces merveilles de pinceau ne sont pas de notre goût, lorsqu'elles n'accompagnent pas des qualités plus sérieuses.

On nous reprocherait de ne pas parler du tableau de M. Paton, la *Dispute d'Obéron et de Titania.* La description de ce tableau a été l'objet d'une complaisance et d'une prédilection telles, chez certains critiques, qu'elle a absorbé toute leur attention, et que des œuvres bien plus dignes d'intérêt, le *Cromwell* et le *Richard*, par exemple, n'ont été mentionnées par eux que « pour mémoire » et par une condescendance de pure politesse. Or, ce tableau, exécuté avec un rare talent, est presque le seul dans l'exposition anglaise qui prête à des interprétations inconvenantes. Obéron et Titania sont entourés de leur cour, fées et génies de toute taille et de toutes sortes, dont les groupes se présentent : « par « les pieds, par la tête, vus de haut, vus de bas, avec des « lignes ascendantes ou descendantes, de face, de trois « quarts, de profil perdu, dans toutes les poses anor- « males où peuvent se plier des êtres aériens pour qui « la pesanteur ni l'équilibre n'existent pas, et dont les « corps de brouillard, de lumière ou d'arome, se tor- « dent au gré du caprice sans blesser les vraisemblances « anatomiques. » Les *vraisemblances anatomiques* étant sauves, peu importe le reste, à ce qu'il paraît. On ne recule devant aucune inconvenance pour louer le tableau de M. Paton, et on ne craint pas de commettre une sorte de profanation en mêlant un souvenir sacré à cette description que nous ne voulons pas qualifier. « Jetez les yeux vers le centre de la toile, et, *comme « dans ces nimbes formés de têtes de chérubins dont « Pérugin entoure ses madones,* vous y découvrirez, « voilé par une vapeur lumineuse, tout un monde « pullulant d'imaginations féeriques, etc (1)... » Quant

(1) Feuilleton du *Moniteur.*

à nous, plus nous reconnaissons de talent et d'imagination à M. Paton, plus nous regrettons qu'il n'en fasse pas un plus noble usage.

M. Ward a exposé quatre tableaux : l'*Exécution de Montrose*, sujet dramatique, mais qui n'a pas obtenu un grand succès; le *Sommeil d'Argyll avant son exécution*, peint de grandeur naturelle et qui a été plus apprécié. Dans ce tableau, l'intérêt se produit par une simplicité de moyens qui nous plaît. L'ensemble de la composition est très-remarquable, et la tête du duc endormi nous a semblé fort belle. Le troisième tableau de M. Ward, *Déception des actionnaires de la compagnie de la mer du Sud*, représente une de ces scènes comiques qui ne peuvent être bien comprises que par ceux qui savent rire en anglais, mais dont le rapprochement avec l'autre tableau du même peintre, la *Famille royale au Temple*, semble révéler la situation dans laquelle se trouvent un grand nombre d'artistes en Angleterre et même en France. La première de ces toiles s'adresse aux guinées de quelque gentleman hypocondriaque, qui veut éprouver son sérieux devant une pasquinade. La seconde est une de ces satisfactions que se donne de temps en temps un homme de cœur qui a le rare avantage d'être à l'abri du besoin, et qui se dit : je ferai ce tableau pour moi.

A ce titre, *la Famille royale au Temple*, on s'attend à voir représentée une de ces scènes déchirantes dont les murs du Temple furent témoins : la tête de madame de Lamballe portée devant les fenêtres, les adieux du Roi; hélas ! il y avait à choisir ! L'aspect calme et presque familier de la composition de M. Ward étonne d'abord; aussi plusieurs critiques en ont parlé avec dédain et n'ont su voir dans ce tableau que des accessoires

trop étudiés, des figures froides, sans action, et dans le roi endormi un « bon bourgeois » vêtu d'une robe de chambre et « faisant la sieste après dîner. » La foule qui s'est constamment arrêtée devant ce tableau n'en a pas jugé ainsi. Elle a été émue par une représentation simple et touchante, qui éloigne, par l'intérêt qu'elle excite, les préoccupations de la critique. Nous avons fait comme la foule, et cet aveu nous dispense de tout autre éloge. Nous nous bornons à décrire le tableau.

M. Ward a représenté l'intérieur de la prison du Temple. La Famille royale y est réunie, surveillée par les geôliers qu'on aperçoit dans le fond. Près d'une table sont assises la Reine, Mme Elisabeth et Mme Royale. Le dauphin joue à leurs pieds. Louis XVI, étendu sur un petit lit de repos, s'endort d'un de ces calmes sommeils, trêves que sa conscience paisible obtenait à ses douloureuses préoccupations. L'appui de l'étroite fenêtre qui l'éclaire supporte un crucifix. Son livre d'heures, ses papiers, peut-être son testament, sont près de lui. A ses mains encore jointes on voit qu'il s'est endormi en priant Celui dont la mystérieuse Providence l'avait choisi pour victime expiatoire. La Reine interrompt son travail et laisse tomber sur ses genoux un vêtement du Roi qu'elle s'occupait à réparer. Le petit dauphin joue sans bruit, comme un enfant habitué à respecter des douleurs qu'il commence à comprendre. Mme Elisabeth, avec la sérénité triste d'un ange gardien, travaille et surveille le jeune prince. Mme Royale, placée près de la Reine, dispose quelques fleurs dans un vase, et sa jeune et douce figure semble éclairer la prison d'un rayon d'espoir. Les meubles, débris arrachés aux Tuileries, contrastent par leur richesse avec les murailles sombres

et nues du Temple. Au fond, sur un dressoir sculpté, est posé un globe terrestre qui rappelle les études favorites du Roi et du Dauphin. Tout auprès, les mains brutales des geôliers ont placardé la grande déclaration des droits de l'homme et du citoyen. Un simple rideau sépare les prisonniers du groupe ignoble des geôliers qui jouent et boivent dans la pièce voisine. L'un d'eux écarte le rideau, et envoie une bouffée de fumée de tabac dans l'appartement des princesses. Les nobles captives n'y font pas attention. Que leur importe une insulte qui n'éveille pas le Roi? Ces gardiens insolents, cette affiche, l'écharpe tricolore qui entoure la poitrine du Dauphin, tout cela rappelle les tortures des prisonniers du Temple; mais ce qui les résume admirablement, c'est le majestueux visage de Marie-Antoinette. La douleur la plus profonde y est empreinte, douleur de mère, de sœur, d'épouse, de souveraine, mais de chrétienne surtout, car elle est digne et contenue. Ses yeux, fatigués de larmes, ne sont fixés en particulier sur aucune des personnes qui l'entourent, et semblent pourtant les voir et les plaindre toutes dans une indicible angoisse. On voit que la Reine captive n'a pas cette tranquillité que donnait à Louis XVI sa parfaite résignation à la volonté de Dieu. Le Roi martyr dormait au Temple comme saint Louis avait dormi dans les prisons de Mansourah, et les conventionnels raillaient ce qui avait fait l'admiration des Sarrasins.

AQUARELLE, SCULPTURE ET GRAVURE ANGLAISES.

Nous ne devons pas passer sous silence les nombreux tableaux à l'aquarelle des peintres anglais. Ils sont remarquables par leurs grandes dimensions et surtout par l'habileté avec laquelle ils sont exécutés. Nous admettons bien que la composition des couleurs employées par les artistes anglais soit une condition essentielle pour atteindre d'aussi beaux résultats, mais assurément la manière de s'en servir est indépendante de la préparation chimique, et il faut posséder un grand talent de coloriste pour obtenir, avec des couleurs à l'eau, la vigueur d'effet, la richesse et la variété de tons que l'on remarque dans les *Capucins à matines* et la *Salle d'audience de Bruges,* que M. Haghe a représentée avec une exactitude parfaite et en y plaçant une foule de personnages du XVIe siècle, dont les élégants costumes lui ont fourni l'occasion de déployer les richesses de sa palette. Nous avons aussi admiré une *Soirée au château de Balmoral* et une *Matinée dans les montagnes d'Ecosse,* de M. Haag, tableaux qui représentent deux épisodes des voyages de la reine d'Angleterre. Il serait trop long d'énumérer ici toutes les œuvres remarquables de cette partie de l'Exposition. Cependant nous mentionnerons les sujets historiques de M. Corbould;—l'*Attaque du pâté* et la *Victoire,* de M. Hunt;—*Sir Biorn aux yeux étincelants,* de M. Cattermole, scène très-originale, où le vieux chevalier est représenté portant un toast et présidant un banquet dont les convives ne sont autres que les armures de ses ancêtres, rangées autour de la table;—le *Harem d'un*

bey et plusieurs autres ouvrages de M. Lewis, d'une exactitude et d'un fini merveilleux.— le *Prisonnier de Gisors*, de M. Wehnert, nous a vivement intéressé. C'est un statuaire dont les poignets sont reliés par une lourde chaîne et qui, muni d'une pierre et d'un clou, sculpte dans la muraille de son cachot l'image de Notre-Seigneur crucifié. La pâleur du visage de ce pauvre captif inspire la compassion, mais en même temps on voit que toute sa pensée est absorbée dans son pieux travail et qu'il y trouve courage et consolation. Au-dessus de son bas-relief ébauché il a écrit sur la pierre, en manière d'ex-voto : *O mater Dei, miserere mei Pontani!* Le burin d'un artiste anglais, M. Bacon, s'est emparé de ce beau sujet; nous espérons qu'il contribuera à faire ressortir le mérite du peintre et en même temps celui du graveur.

Nous ne finirions pas si nous voulions nous arrêter devant les ravissants portraits en miniature qui complètent cette partie de l'exposition anglaise. Ce ne sont pas, comme nous l'aurions imaginé, de petites figures vaporeuses, sans forme et sans caractère, comme celles qui ornent les *Keepsake* : ce sont de bons tableaux, composés d'une ou plusieurs figures parfaitement bien ajustées, d'une couleur et d'un fini admirables. Nous en citerons très-peu, mais il nous en coûte d'avoir à choisir entre tous ces petits chefs-d'œuvre qui témoignent du talent élevé et consciencieux des artistes anglais et du goût distingué des nobles personnages qui, ne se contentant pas d'encadrer dans de l'or et du velours les portraits de leurs femmes et de leurs enfants, encouragent généreusement ceux qui consacrent un véritable talent à leur donner ces jouissances de famille. Le portrait de

Mme *Upton*, celui de la belle Mme *Sidney Herbert* et de ses trois enfants, et surtout ceux de *lady Lindsay* et de sa sœur, sont des œuvres admirables. Les deux sœurs, vêtues très-simplement, en costume du seizième siècle, sont de ravissantes figures, d'une élévation et d'une pureté idéales. L'une d'elles semble une Béatrice peinte au seizième siècle. Ces portraits sont de M. Thorburn. Un autre miniaturiste, sir Roos, beaucoup moins sévère dans son style que M. Thorburn, a exposé plusieurs portraits d'une grâce un peu coquette, mais d'un goût fin, d'une expression vraie : parmi eux, nous citerons le groupe charmant de la duchesse de Marlborough, de lady Louisa Spencer et du jeune lord Churchill.

SCULPTURE.

Les groupes, les statues et les bustes de marbre sont exposés en assez grand nombre, mais il faut bien reconnaître que, dans cette partie de l'exposition anglaise, nous n'avons reconnu aucun des caractères qui ont donné tant d'intérêt à l'exposition de peinture. Il faut cependant signaler quelques exceptions. Nous avons admiré deux modèles exposés par M. Foley sous les noms de *Selden* et *Hampden*. L'homme de lettres et l'homme d'épée sont très-noblement caractérisés dans ces grandes figures, et nous souhaiterions que les grands hommes de *bronze* qui décorent les places publiques de nos villes de province fussent représentés d'une manière aussi noble.

M. Weekes a fait une statue en marbre représentant un jeune berger appuyé sur une barrière qu'il semble

vouloir franchir. Ce sujet, si c'en est un, a cependant fourni à l'artiste un mouvement hardi, et qui donne à sa figure une animation qu'on trouve rarement dans les statues. Nous avons remarqué aussi le buste d'*Allan Cuningham*, du même auteur, portrait qui nous a paru être le plns intéressant de l'exposition anglaise, tant par le caractère vénérable et pensif de la tête que par la finesse du travail, qui a donné la vie à ce beau marbre. Le buste de *lord Palmerston*, de M. Stephens, est d'une ressemblance et d'une vérité très-remarquables. Nous voudrions en dire autant de ce gros jeune homme qui souffle sur les cheveux d'une vilaine femme endormie, et qui est censé représenter *Satan tentant Eve*. Bien que ce groupe ait une certaine prétention michel-angesque, nous lui préférons le buste de lord Palmerston, dont nous venons de parler.

Nous ne nous arrêterons pas devant toutes ces fillettes demi-nues, gracieusement niaises, qui glanent des épis sous le nom emprunté de Ruth, ou qui s'apprêtent à mettre le pied dans l'eau avec cette appréhension maniérée qui faisait le charme de nos vieux biscuits de Sèvres. Il faut que le genre gracieux en sculpture soit bien à la mode pour avoir entraîné M. Marshal à représenter en beau marbre et en ronde-bosse, le *Premier chuchotement d'amour* et la *Cruche cassée*, lui dont la vraie tendance se révèle dans cette grande figure, revêtue d'un casque, qui élève ses deux grands bras vers le ciel, et qui est intitulée : *Ajax demandant aux dieux la lumière*.— Si c'est en faveur des sculpteurs en général et des sculpteurs anglais en particulier que tu fais cette demande, permets, ô Ajax, que je joigne mon invocation à la tienne !

GRAVURE.

Quant à la gravure anglaise, tout le monde conviendra qu'elle soutient dignement sa vieille réputation. Les ouvrages illustrés l'ont rendue célèbre. Elle excelle principalement dans la reproduction des œuvres de coloristes, dont elle présente avec un charme indicible les brillants effets. Mais en dehors de ces tours de force sur lesquels, à vrai dire, nous sommes un peu blasé, nous avons remarqué des sujets sérieux et quelques beaux portraits. Nous avons retrouvé avec plaisir celui de *S. Em. le cardinal Wiseman*, gravé par M. George Ward, d'après M. Herbert; mais ce qui nous a le plus intéressé, c'est d'abord la charmante reproduction de la *Vierge et l'Enfant Jésus*, de M. Dyce, par M. Thomas Vernon, ainsi que le *Richard Cœur de Lion pardonnant à Bertrand de Gordon*, de M. Cross, et que le burin de M. Shenton a retracé dans une assez grande dimension et avec beaucoup de fidélité. Nous avons remarqué également une belle gravure d'après le tableau du *Prisonnier de Gisors*, dont nous avons parlé plus haut en nommant son auteur, M. Bacon; mais nous devons à MM. Samuel Cousins et J.-H. Robinson un véritable témoignage de reconnaissance pour nous avoir fait connaître l'œuvre d'un artiste célèbre, mort depuis quelques années et dont le nom a été popularisé par la plume de sir Walter Scott, qui l'appelait « notre immortel Wilkie. »

La première de ces œuvres est un simple portrait de Pie VII, dont la pose rappelle celle du tableau bien

connu de David; la seconde est la reproduction d'un tableau dans lequel ce même portrait de Pie VII a été employé pour représenter l'*Entrevue du Saint-Père et de l'Empereur Napoléon à Fontainebleau.* L'histoire a enregistré cette lutte mémorable où se renouvelèrent les épreuves dont la papauté fut toujours assaillie, et d'où elle est sortie et sortira toujours triomphante, en vertu de cette divine promesse, immuable autant pour les royautés qui s'inclinent que pour les puissances qui résistent: *Porta inferi non prævalebunt adversus eam.* Après avoir été enlevé de Rome et amené comme un captif dans le château de Fontainebleau, Pie VII, atteint d'une fièvre lente, était prêt de succomber sous le poids des humiliations et des violences dont il avait été l'objet. L'âme et le corps du saint vieillard semblaient incapables de résister à de nouvelles épreuves, lorsque l'Empereur arriva pour lui faire accepter les premières propositions du concordat de Fontainebleau. Il employa successivement le ton affectueux et persuasif, ou celui de la colère et de la menace: mais tous ces moyens violents ou captieux échouèrent devant la douce fermeté du saint Pontife, qui ne craignit pas de manifester sa défiante pénétration par ces deux paroles : *comediante.... tragediante!*

Tel est le sujet, telle est l'expression du tableau de l'illustre peintre anglais Wilkie. Le Pape est assis dans un fauteuil; sa pose est calme, son visage garde l'expression indicible de souffrance et de sérénité qui en ont fait un de ces types que tout le monde connaît et que personne n'oublie. Un simple geste de la main indique sa réponse : *Non possumus.* Cette faible main a quitté l'appui du fauteuil sur lequel elle reposait; elle

s'élève comme pour écarter le manuscrit que l'Empereur s'obstine à présenter, et la voilà placée ainsi qu'une barrière infranchissable entre le droit de l'Église et les prétentions jalouses et tyranniques du pouvoir séculier. L'Empereur est debout; ses deux mains contractées tiennent ouvert le contrat qu'il voudrait faire ratifier; il est coiffé et botté comme un jour de bataille et rappelle Louis XIV entrant au Parlement le fouet à la main, mais avec toute la différence qu'il y a entre un succès et un échec. Les traits du visage de Napoléon expriment très-vivement la colère mal contenue d'un homme qui n'a pas l'habitude de rencontrer une force capable de résister à la sienne, et ce contraste fait admirablement ressortir la supériorité majestueuse et calme du Vicaire de Jésus-Christ.

En terminant par cette dernière mention le compte-rendu de l'exposition anglaise, nous sentons la nécessité de dire quelques mots afin de répondre à la pensée du lecteur, qui pourrait croire que nous n'avons recherché dans cet examen que ce qui pourrait justifier nos précédentes assertions. Nous ferons d'abord remarquer que nous n'avons donné quelques aperçus préliminaires qu'après avoir fait par devers nous tout le travail que nous publions aujourd'hui, ce qui en explique et à plus forte raison doit en excuser le retard. Notre opinion ne s'est donc formée qu'à la suite d'un examen attentif et consciencieux. Avant l'exposition actuelle, nous n'avions vu qu'un seul tableau anglais : le portrait du roi George IV, peint par Lawrence, qui fut envoyé à Rome et exposé en 1834 dans une salle du Vatican. Nous avions aussi rencontré beaucoup de copistes anglais dans les galeries de Paris ou de l'Italie; mais de tout cela il ne

nous était resté qu'une impression très-peu favorable. En entrant dans les salles de l'Exposition universelle, nous n'avons donc pas été moins surpris que la plupart de ceux qui l'ont visitée; mais au lieu de garder nos préventions et de nous attacher à certaines œuvres qui auraient pu les justifier, nous avons fait tout le contraire. Nous nous sommes arrêté devant les belles choses, et tout en faisant ressortir le talent de leurs auteurs, nous nous sommes appliqué à rechercher les causes de ces découvertes inattendues, et nous les avons attribuées à l'influence des traditions religieuses en Angleterre. Si nous nous sommes trompé, qu'on nous le démontre. Qu'on nous explique la présence des tableaux d'histoire que nous avons décrits, et qui révèlent les tendances et l'aptitude des artistes anglais dans le genre noble de la peinture d'histoire, tendances qui se manifestent indépendamment de tout encouragement de la part de l'État et du clergé protestant. D'où vient que la peinture de genre elle-même s'élève et se soutient bien souvent au niveau de la grande peinture ? N'est-ce pas grâce à la prédominance de l'élément spiritualiste, qui met l'idée au-dessus de la forme et qui élève le procédé par l'exigence même du sujet, ce qui est la marche inverse de celle que suivent les écoles naturalistes et matérialistes, si fort en honneur parmi nous ? Par quelle étrange contradiction trouvons-nous des sujets religieux si convenablement traités par des anglicans, quand nous voyons nos expositions françaises infestées de tableaux où l'Église et ses ministres travestis en bourreaux sont insultés avec un fanatisme persévérant et brutal auquel n'ont jamais manqué les subventions, les honneurs et les applaudissements stupides des impies, des tolérants

et des dupes? Quel génie provocateur est venu inspirer à Wilkie l'idée de représenter si noblement l'entrevue de Pie VII et de Napoléon? Pourquoi le burin du graveur Robinson vient-il de reproduire à l'infini ce tableau oublié? Qui a dit à ces artistes et qui leur a si bien fait comprendre que c'était là un beau sujet, bien qu'on ne puisse le peindre, l'admirer, le regarder, encore moins en acheter la gravure sans être pris en flagrant délit de *papisme?* Ces deux grandes figures de Pie VII et de Napoléon reviennent-elles à la lumière seulement pour donner un enseignement aux soldats de Garibaldi, ou pour rappeler à de plus hautes puissances la limite que le géant n'a pu franchir?—Toujours est-il qu'un peintre anglais a conçu cette œuvre sous le charme entraînant de la sainte et douce figure de Pie VII, et que ce peintre, que nous n'inventons pas pour le besoin de nos théories artistiques, fut appelé *illustre* par sir Walter Scott, qui certes n'était pas ultramontain.

Il est donc certain que l'art, en Angleterre, non seulement ne doit rien aux doctrines protestantes ni à la force industrielle, mais qu'il vit malgré ces deux puissances et marche parallèlement, en vertu des traditions enracinées de la foi catholique. Mais si les machines et les locomotives n'ont pas donné des artistes à l'Angleterre, elles pourront, s'il plaît à Dieu, par des voies plus rapides et peut-être aussi plus douloureuses, amener le retour que nous souhaitons. Il faut prendre au sérieux ce peuple de voyageurs et de touristes infatigables qui explorent tous les coins du monde, qui allaient avant nous au Saint-Sépulcre et qui encombrent Rome à l'époque des grandes solennités catholiques, comme s'ils cherchaient à se dédommager des privations que

leur impose un culte déshérité. Laissons-nous coudoyer sans nous fâcher et sans rire des allures singulières de ces étranges pèlerins. Ils aiment à visiter les églises, les ruines et les tombeaux; ne nous mettons point sur leur chemin, car c'est là peut-être que Dieu les attend.

Un jour, nous nous trouvions dans la basilique de Saint-Pierre au moment où Sa Sainteté le Pape Grégoire XVI la traversait à pied pour se rendre au Vatican; une double haie s'était formée sur son passage. Tout à coup il se détourne, la foule s'écarte avec étonnement, et on le voit se diriger vers un groupe d'Anglais dont il avait sans doute remarqué le pieux empressement. Après avoir touché de sa main vénérable la joue de celui dont il s'était le plus rapproché, il le bénit, ainsi que ses compagnons, et continua sa route.

Douze cents ans auparavant, le Pape saint Grégoire le Grand, traversant un marché de Rome, s'était arrêté, ému de compassion, devant un groupe d'enfants captifs, d'une beauté étrangère et admirable; il demanda à leur maître quelle était leur origine, et celui-ci ayant répondu : « Ils sont Anglais, » le saint Pape les bénit et dit : *Non Angli, sed angeli!* Dès ce moment la conversion de l'Angleterre devint le but de ses plus chères pensées. Il y envoya le moine Augustin, et eut la joie de voir réussir cette mission lointaine et d'établir dans sa vieillesse le siége métropolitain de Cantorbéry et les douze évêchés suffragants.

Depuis, l'Angleterre, trompée par l'orgueil national et son amour pour ses rois, s'est laissée séparer de l'unité catholique. Elle tend chaque jour à s'en rapprocher : ses docteurs ont donné l'exemple. Le jeune et illustre Anglais que nous avons vu bénir par Grégoire XVI, au

milieu des pompes de Saint-Pierre, est maintenant revêtu de la pourpre romaine. Puisse-t-il, avant de quitter ce monde, voir l'Angleterre affranchie de l'erreur se replacer au rang des nations catholiques, et entendre le successeur de saint Pierre et de saint Grégoire le Grand dire de ses enfants réconciliés : *Non Angli, sed angeli!*

MEXIQUE. PÉROU. ÉTATS-UNIS.

Partout où l'art n'est pas considéré comme un moyen d'exprimer les croyances religieuses en s'inspirant des dogmes de la foi, il est privé de l'élément essentiel à son développement; il n'existe qu'à l'état latent, ou comme le reflet lointain des civilisations qui n'ont pas méconnu ce principe. Aussi chercherait-on en vain autre chose que des réminiscences dans ces pays neufs qui n'ont eu pour agents civilisateurs que des spéculateurs entreprenants, des indigènes barbares et des émigrants démoralisés.—Il ne faut donc pas se laisser étourdir par tout cet appareil d'armoiries qui s'étalent fastueusement pour satisfaire le programme de l'Exposition universelle. Le Mexique, par exemple, n'est représenté que par un seul artiste : encore, est-ce là un Mexicain bien authentique? Nous n'oserions l'affirmer. Le Pérou compte deux exposants, M. Mérino, né à Lima, et M. Laso, né à Jaqua; mais tous deux ont été enlevés dans un âge encore tendre aux contrées qui leur ont donné le jour.

L'un est élève de M. Monvoisin, l'autre de M. Gleyre; si bien que les deux Péruviens se sont parfaitement acclimatés sous la zône tempérée de la rue des Martyrs et de la rue de Grenelle. Nous ne savons pourquoi M. Gérôme est venu renforcer ces bons Péruviens, mais assurément son petit tableau des *Musiciens russes* est l'œuvre la plus remarquable de ce compartiment exotique. —Il en est de même à l'exposition des Etats-Unis, mais on s'en étonne moins. Le puff américain est toujours prévu, cependant nous étions loin de nous attendre à trouver dans cette pléiade dépaysée un jeune Lyonnais, M. Régis Gignoux, que nous avions perdu de vue depuis que nous avons quitté les bancs de l'école; encore paraît-il le plus américain de tous, tant à cause des sujets qu'il peint, puisque ce sont des paysages faits sur nature dans le New-Hampshire, à l'Hudson et ailleurs, que parce qu'il est le seul qui ne donne point son adresse à Paris. Et tandis que notre blanc compatriote promène sa tente parmi les peaux-rouges, les peintres américains peignent des bouquetières, font des portraits sur caoutchouc, et, s'implantant sur le sol du vieux monde, tendent visiblement à rajeunir l'ancienne académie de Montmartre.

DANEMARCK. SUÈDE ET NORWÉGE.

L'exposition des peuples du Nord présente un ensemble beaucoup plus remarquable, non pas tant par le nombre que par les qualités sérieuses qui distinguent leurs envois.

Les beaux portraits de M. Gertner, les marines de M. Sorensen, les paysages, et particulièrement le *Berger du Jutland*, de M. Wermehren, se font admirer par une étude vraie et un sentiment poétique. On remarque aussi les jolis tableaux de genre de Scheisner, le *Sommeil de la grand'mère*, ainsi que deux grands *Tableaux de fleurs* de M. Jansen, d'une richesse de couleur et de composition qui ferait honneur à l'école lyonnaise, si justement renommée dans ce genre de peinture. M. Exner a peint sous ce titre : *Paysans de l'île d'Amak*, une fête dans l'intérieur d'une maison rustique, qui donne parfaitement l'idée des types et des mœurs danoises. Il est impossible de mieux traiter des sujets de genre. L'animation, la franche gaieté des personnages ressortent d'autant plus vivement, que le fini du travail rend l'illusion complète. Nous renvoyons à de tels modèles nos naturalistes romantiques, qui, tout en poursuivant la couleur et le mouvement dans des pochades informes, ne les atteignent pas au même degré que le peintre dont nous parlons, et en perdent complétement la trace lorsqu'ils essaient d'achever leurs œuvres.

Les mêmes qualités se retrouvent dans les deux toiles du norwégien M. Tidemand, qui sont les plus remar-

quées dans ce compartiment de l'Exposition, et qui dénotent en effet un des talents les plus vigoureux de l'Exposition tout entière. M. Tidemand, comme la plupart des artistes du Nord, s'est donné pour but de représenter les caractères et les mœurs nationales; seulement, il s'élève au-dessus de ses confrères en composant des scènes dramatiques, au lieu de se contenter d'une reproduction simple et familière qui ne met en jeu que le goût et le talent d'exécution du peintre. Les *Funérailles en Norwége* représentent l'intérieur d'une maison au moment où l'on s'apprête à enlever un cercueil. A la lueur de quelques flambeaux, on voit dans le fond un noir catafalque entouré d'une assistance nombreuse, qui vient dans un recueillement profond rendre les derniers devoirs au défunt. Un homme vêtu comme les autres se distingue cependant, parce qu'il semble faire une lecture en imposant sa main gauche sur le cercueil. Sur le devant du tableau, et se détachant sur ce fond lugubre, on voit d'abord la vieille mère assise, l'œil sec et atterré, et trouvant dans le souvenir des épreuves de toute sa vie une force qui l'aide à supporter ce dernier coup. La jeune veuve laisse tomber sa tête éplorée sur le sein de cette vieille mère dont la douleur muette et comprimée contraste avec la sienne ; mais dans ce rapprochement de la fille et de la mère il n'y a plus qu'un mouvement instinctif. La fille ne saurait y trouver, comme le petit enfant endormi qu'elle tient sur ses genoux, la confiance et l'oubli de ses maux. Cette vieille femme n'a pour elle ni étreinte, ni larmes, ni paroles, et s'il fallait rompre ce silence, elle lui dirait : « Ma fille, faites comme moi, apprenez à souffrir ! »

Cette douleur sombre, particulière aux caractères ru-

des et grossiers, est représentée sous toutes ses faces : chacun des assistants la ressent avec des mouvements plus ou moins vifs, selon son âge, son degré de parenté avec le défunt ou sa situation particulière. Ainsi, deux jeunes époux se prennent la main et se rapprochent l'un de l'autre, en songeant à la possibilité d'une *éternelle séparation*. Tous les regards se dirigent obliquement vers le cercueil, comme sur un objet d'horreur et dont ils ne peuvent cependant s'arracher. Walter Scott, décrivant une scène semblable, a peint admirablement les différentes nuances de cette tristesse, si morne et si désespérée chez un peuple qui ne prie plus pour ses morts.

« Les larmes de la jeunesse sont une tiède rosée ;
« —de nos yeux affaiblis par l'âge, la douleur tombe en
« larmes froides comme la grêle du nord, et qui glace
« les sillons de nos joues flétries ; elles sont froides
« comme nos espérances, douloureuses comme nos
« pensées.—Celles que versent les jeunes gens ne laissent
« pas de traces ; — les nôtres retombent sur nos cœurs ;
« elles s'y amassent et décolorent pour nous le spectacle
« du monde. » (1)

Dans un second tableau, nous nous trouvons encore sous un toit norwégien, en présence d'une famille assez nombreuse de paysans de tout âge et de constitution robuste, qui sont assis et groupés en cercle. Vieillards, femmes, enfants, jeunes hommes au mâle visage, tous sont attentifs à la parole d'un jeune homme placé debout sur un escabeau au centre de la cabane, et qui semble interroger le ciel après avoir lu un passage de la

(1) L'*Antiquaire*.

Bible. Quel est ce jeune homme? est-ce un ministre *orthodoxe*, ou bien un simple laïque, de ceux auxquels une nouvelle loi dite *sacramentale* défend d'administrer les sacrements sous peine d'une amende de 300 thalers? Nous ne connaissons pas assez les pratiques religieuses de la Norwége pour le décider, mais nous pouvons assurer que l'impression de tristesse que l'on éprouve devant ce tableau n'est pas moindre que devant celui des *Funérailles*. Assurément, cette représentation admirable ne peut manquer d'être exacte. Le pinceau de M. Tidemand est aussi puissant dans les expressions de ses personnages que fidèle dans leur représentation extérieure. Aussi nous fait-il voir le profond dénûment spirituel de ces populations si naturellement religieuses, que Gustave Wasa eut tant de peine à détacher de la foi catholique, et à qui les premiers apôtres luthériens ne pouvaient persuader qu'il ne fallait plus prier pour les morts. Les tableaux de Tidemand nous font prendre parti pour cette portion du clergé norwégien qui semble revenir aux *superstitions papistes* en exigeant l'ordination des prêtres et la confession auriculaire, si bien que ses adversaires annoncent que de telles tendances conduiront le luthéranisme en Suède dans le même abîme où le puséisme entraîne la religion anglicane (1).— Que peut dire en effet ce jeune orateur, timide et embarrassé, à ce vieillard qui est devant lui et dont le rude visage indique assez qu'il n'attend rien ici-bas que de son travail et de son énergie? Il l'écoute, il est vrai, dans un moment de calme et de repos; mais vienne une

(1) Voir l'*Univers* du 12 juin 1855. Situation religieuse de la Suède

de ces épreuves contre lesquelles la parole indécise du ministre n'a pu le prémunir, il se détournera de lui comme la vieille mère du tableau des funérailles, et en attendant que les lois de proscription laissent venir jusqu'à lui un véritable missionnaire, il continuera de chercher dans sa propre énergie ou dans une vague aspiration vers Dieu, la résignation dont il aura besoin. Tout cela est pathétique, saisissant, et d'une réalité navrante; nous en félicitons le peintre, mais nous plaignons sincèrement les malheureux luthériens de Norwége.

Le *Prêche dans une chapelle de la Laponie suédoise*, de M. Hockert, est une espèce de caricature qui n'est étrangère que par le titre, et qui se ressent tout à fait de l'influence de la jeune école de Paris. Cette œuvre, qui n'est cependant pas dépourvue de talent, ne saurait soutenir la comparaison avec celle dont nous avons parlé plus haut. M. Hockert n'est et ne veut être tout simplement qu'un coloriste, tandis que M. Tidemand est un penseur, un philosophe sérieux et profond, qui, en s'appropriant tout ce qui a pu contribuer à former son talent dans la fréquentation des écoles anciennes et modernes, est resté aussi fort qu'on peut l'être dans la voie qu'il a suivie. Son talent est analogue à celui de Léopold Robert, bien qu'il révèle, selon nous, une force supérieure. On y retrouve cette indéfinissable tristesse d'une âme généreuse qui ne peut prendre son vol dans l'atmosphère épaisse du rationalisme : c'est là ce qui condamne à vivre dans un milieu inférieur à leur talent tant d'artistes à qui la foi ouvrirait de nouveaux horizons. Ils peignent des paysages admirables; ils poursuivent et parviennent à exprimer le bruit des eaux et le fracas des tempêtes, comme M. Lorson dans son tableau d'un *Tor-*

rent dans une vallée de la Suède, et ils ne s'aperçoivent pas que, si loin qu'on puisse pousser la reproduction des beautés de la nature, le dernier mot de l'art n'est pas là.

Constatons cependant que les contrées du Nord possèdent des artistes du plus haut mérite. Que serait-ce si nous avions pu contempler à l'Exposition les œuvres de Thorwaldsen et de Benoît Fogelberg ! Le nom de ce dernier n'y est rappelé que par une gravure en médaille faite d'après sa statue du roi Charles XIV (Bernadotte).

Nous avons admiré récemment les belles photographies faites d'après les statues du célèbre statuaire suédois, et nous nous sommes associé aux regrets exprimés par M. Alphonse Périn dans l'intéressante notice qu'il a publiée quelque temps après la mort de B. Fogelberg. En retraçant rapidement l'histoire de l'artiste suédois et de ses œuvres, cette trop courte notice nous a appris qu'il avait été à Rome l'ami de Thorwaldsen, et à Paris le condisciple d'Orsel et de M. Périn, dans l'atelier de Pierre Guérin. Nous souhaitons aux pensionnaires que la Suède envoie en France et en Italie, d'y rencontrer d'aussi bons guides et de tels amis.

SUISSE.

Rien ne s'oppose à ce que nous parlions de la Suisse après avoir parlé de la Suède. Les sapins et les montagnes de la Dalécarlie ressemblent beaucoup à ceux de l'Oberland, et les peintres habiles dont le pinceau a devancé le daguerréotype appartiennent tous à la même école. Nous citerons avec tous les éloges qu'ils méritent les beaux paysages de MM. Diday, Calame et Castan. — Nous renonçons à décrire les toiles de M. Grosclaude, l'*Oiseau mort*, le *Toast à la vendange*, la *Bouffée de fumée* et les *Bulles de savon* : ces fines et insaisissables colorations ne tombent pas sous le ressort de notre critique. — Un autre peintre suisse, M. Van Muyden, a représenté le *Repas des révérends pères Franciscains dans le réfectoire du couvent d'Albano*. Il est impossible de retracer avec plus de vérité le calme silencieux des bons pères prenant leur frugal repas, en compagnie des chats et des pies qui ramassent sur les dalles du réfectoire les miettes tombées de la table des enfants de Saint-François. On aime à retrouver dans cette familiarité naïve le souvenir du séraphique pauvre d'Assise, qui vivait aussi dans une grande intimité avec les petits oiseaux, et donnait aux loups la consigne d'épargner ses frères les agneaux. Ce charmant petit tableau ne nous a pas seulement intéressé par le sujet, mais aussi par la perfection avec laquelle M. Van Muyden a su peindre ses personnages. Elle est telle, qu'on oublie en les re-

gardant les très-petites dimensions de la toile, et au bout d'un instant on croit être soi-même un des acteurs de cette scène naïve. Cette impression est surtout bien vive lorsqu'on a eu, comme bien des artistes et des voyageurs, le bonheur d'être admis quelquefois à ces tables monastiques, si pauvres et si généreuses, qui ne repoussent même pas les petits oiseaux, et qui nourrissent les pauvres et les exilés, jusqu'au jour où le marteau révolutionnaire vient briser la porte et disperser les hôtes.

ESPAGNE.

Il n'entre pas dans notre plan de suivre un ordre géographique, ni même de placer les nations selon la valeur et l'importance que nous attachons à leurs productions artistiques. Nous suivons dans ce labyrinthe de l'Exposition un petit sentier dont nous tenons le fil et qui nous conduira, je l'espère, jusqu'au bout sans nous égarer. Cela suffit pour justifier notre choix et notre éloignement des chemins trop fréquentés.

Parmi le petit nombre de tableaux d'histoire envoyés par les Espagnols, nous en avons remarqué un de M. Clavé, représentant un *Épisode de la vie d'Isabelle la Catholique*. Les figures sont médiocres; l'exactitude archéologique qui a présidé au choix des costumes et des autres accessoires, et une couleur agréable, font tout le

mérite de ce tableau. C'est encore la belle vie de l'illustre reine qui a fourni à M. Cerda le sujet d'un grand tableau qui n'a aucune des qualités de celui de M. Clavé, mais qui possède toutes celles qui lui manquent. Une couleur grise, lourde et fausse, en rend l'aspect désagréable, et dans le parcours rapide d'une visite à l'Exposition, on passe devant ce tableau sans s'arrêter. Cependant le sujet en est beau et parfaitement exprimé. Il représente *Isabelle rendant la liberté au fils de Boabdil.* Boabdil, attendri, se baisse pour embrasser le jeune enfant ; celui-ci lui tend les bras, non pas comme un prisonnier qu'on délivre, mais comme un pauvre enfant qui s'éveille et revoit son père après avoir dormi sous le regard bienveillant d'une mère adoptive. Le visage de la Reine resplendit de la fierté toute chrétienne qui lui donne sur son ennemi l'avantage d'un bienfait. Ce noble sentiment domine le tableau, et se reflète dans l'expression des guerriers maures et espagnols qui forment l'assistance.

Nous avons aussi remarqué avec plaisir les sujets religieux de M. Espalter, et principalement la *Sainte Anne instruisant la Vierge :* ce sujet, si souvent traité, est rendu avec une foi naïve et sincère. Le tableau de M. Espalter témoigne par sa couleur et son style que l'auteur a étudié en Italie, et cette affiliation se fait sentir toutes les fois qu'un peintre fait une tentative pour échapper aux influences locales en s'élevant au-dessus de ce genre vulgaire qu'on cherche à ennoblir en le décorant du titre de national. Pour nous, nous ne saurions trop encourager tout ce qui réagit contre ce patriotisme de chansonniers, de feuilletonistes et de marchands d'habits, qui s'obstine à ne vouloir se draper que dans les

vieilles défroques des truands de son pays. Servez-lui des armures rouillées, des pourpoints crasseux, des chapeaux goudronnés, des perruques et des cotillons des halles, il reconnaît aussitôt les parfums qu'il affectionne et qu'il veut savourer dans les romans, dans son journal, au théâtre, et à plus forte raison à l'Exposition de peinture.

M. Madrazo, dont les beaux portraits ont un si grand succès, et qui semble absorber toute la faveur et résumer toutes les qualités que l'on accorde à la peinture espagnole, M. Madrazo est encore un artiste qui a gagné au contact du génie italien, ce qui fera peut-être revendiquer son nom par les Espagnols comme une gloire nationale. Nous ne savons s'il a passé toute sa jeunesse à Rome, mais nous avons reconnu son tableau des *Saintes Femmes au tombeau de Notre-Seigneur* pour l'avoir vu exposé dans les bâtiments de la porte du Peuple. Dans ce tableau, le style et le mode d'exécution dérivent tout à fait des traditions italiennes, et ils font voir que le peintre s'est conformé à la loi commune que reconnaissent tous ceux qui ont l'intelligence et l'amour du beau. M. Madrazo se produit aujourd'hui comme peintre de portrait, et il faut reconnaître qu'il traite ce genre avec une incontestable supériorité. Le *Portrait du roi don François d'Assise*, ceux du *Patriarche des Indes*, de la *Nourrice de la princesse des Asturies*, etc., sont peints avec une vigueur si franchement espagnole, qu'on ne peut refuser à l'artiste un brevet de nationalité. Et cependant, grâce à ce goût épuré et à cette souplesse de talent acquis sous le ciel de Rome, nous pouvons affirmer au peintre espagnol que si sa fortune n'est pas faite, il peut venir à Paris: le patriotisme des beaux messieurs

et des grandes dames ne résistera pas à l'envie de se faire peindre par l'étranger, et on se disputera les tours d'inscription pour poser devant lui.

Il serait injuste de ne pas mentionner ici M. Louis de Madrazo, frère de M. Frédéric de Madrazo, et qui débute comme lui par un très-bon tableau, l'*Enterrement de sainte Cécile*, évidemment conçu et exécuté à Rome. Tous deux élèves de leur père, ces deux artistes marchent avec succès dans l'excellente voie qu'il leur a indiquée.

PAYS-BAS

(HOLLANDE ET BELGIQUE).

En considérant l'état actuel des arts en Belgique et en Hollande, nous y trouvons des rapports si intimes avec la France et l'Allemagne, qu'il eût semblé naturel de parler de la Belgique après la France, et de la Hollande après l'Allemagne. Tel n'est cependant pas notre dessein : nous parlerons de ces deux nations sans trop tenir compte du système d'imitation qui les infériorise, et nous leur ferons l'honneur de les rattacher aux traditions qui ont fait la gloire de leur passé et qui contiennent assurément les véritables espérances de leur avenir.

Bien qu'une foule de raisons puissent expliquer l'absence des grands tableaux religieux qui ornent les égli-

ses et qu'on ne peut pas déplacer aisément, il est cependant singulier qu'une nation catholique comme la Belgique n'en ait pas apporté un plus grand nombre. Trois artistes, MM. Guffens, Houzé et Dobbelaere, ont exposé des tableaux religieux qui montrent de très-louables tendances. Il y a bien encore quelques sujets tirés de l'Ancien et du Nouveau-Testament, mais il semble que les artistes qui les ont traités ont voulu se tenir sur un terrain neutre, et cette indécision influe beaucoup sur le caractère et la portée de leurs œuvres. — Le tableau le plus remarquable dans cet ordre de sujets est le *Judas* de M. Thomas. Judas est représenté errant la nuit de la condamnation du Christ. Il arrive près d'un groupe d'ouvriers endormis, et, à la lueur du feu allumé près d'eux, il aperçoit la croix qu'ils étaient occupés à clouer et qu'ils ont laissée en travers du chemin. A cette vue inattendue, l'horrible supplice qui attend le divin Maître se révèle au traître épouvanté; il recule, ses cheveux se hérissent, et toute son expression est bien celle du désespoir qui va l'entraîner au suicide. — Bien que ce tableau n'ait pas toutes les qualités de style qu'on pourrait désirer, il faut cependant reconnaître ce qu'il y a d'ingénieux dans le choix de ce sujet dramatique. L'effet et les tons du tableau rentrent parfaitement dans l'unité de la composition et concourent à produire une impression saisissante.

M. Portaëls a traité un sujet analogue, mais avec une vérité plus crue et beaucoup moins délicate dans ses moyens d'invention : c'est le *Suicide de Judas*. Des passants trouvent, le matin, le corps de Judas étendu au pied de l'arbre où il s'était pendu, et dont la branche s'est rompue sous le poids du cadavre. Ce sujet repous-

sant semble n'avoir été choisi que pour donner au peintre l'occasion d'exécuter une grande figure dans une pose pittoresque et de vaincre la difficulté qu'offraient de nombreux raccourcis. — M. Portaëls, ancien élève de M. Paul Delaroche, se montre avec non moins de talent et beaucoup plus d'originalité dans les tableaux où il retrace les scènes qui l'ont frappé dans ses voyages. La *Caravane surprise par le simoun* représente avec une vérité effrayante les épais tourbillons de sable que soulève le vent et qui menacent de tout engloutir. Les voyageurs se hâtent de s'abriter derrière quelques accidents de terrain; les chameaux enfoncent leurs naseaux dans la terre, afin de ne pas respirer le sable brûlant qui va bientôt passer sur eux. La couleur jaune-sombre du ciel, le noir tourbillon qui semble mélanger la terre et les nuages, tout cela est rendu avec un talent tout particulier. Le *Convoi funèbre au désert de Suez* est aussi un tableau plein de caractère et d'originalité. Les figures, le paysage, tout est vivant, et l'on voit que l'artiste est impressionné fortement par ces scènes sauvages et les spectacles émouvants des phénomènes de la nature.

L'indécision dans le choix d'un genre de peinture est très-commune parmi les Belges, et ils se trouveraient eux-mêmes fort embarrassés pour classer un peintre tel que M. Verlat, qui présente à notre attention cinq toiles dont voici les sujets : 1° *Buffles attaqués par un Tigre;* 2° *Espoir, un Renard guettant des Perdreaux*; 3° *Déception, le Canard échappé, le Renard ne tient que la queue;* 4° *Chien et Chat;* puis, passant tout à coup du plaisant au sévère, nous nous trouvons en face de *Godefroy de Bouillon à l'assaut de Jérusalem.* « La tour de Godefroy

« s'avance au milieu d'une terrible décharge de pierres,
« de traits, de feu grégeois, et laisse tomber son pont-
« levis sur la muraille. Soutenu des principaux chefs,
« Godefroy enfonce les ennemis, s'élance sur leurs traces
« et les poursuit dans Jérusalem. » Heureusement la fin de cette belliqueuse notice nous apprend que le tableau a été commandé par le gouvernement belge, ce qui fixe tout à fait nos idées sur la véritable vocation du peintre.

Parmi les grandes toiles, le *Compromis des Nobles* de M. de Biefve se distingue par une réunion de qualités qui conviennent peut-être davantage à la peinture de genre qu'à la peinture d'histoire. Cependant le tableau est d'une grande dimension et assez étudié pour que le besoin d'une réduction ne se fasse pas trop sentir. La composition est bien ordonnée, et si le spectateur n'est pas arrêté par l'intérêt du sujet qu'il peut ne pas deviner, du moins il ne manque pas de recourir aux renseignements, afin de pouvoir juger en connaissance de cause ce qui a d'abord fixé son attention. La scène se passe à Bruxelles, en 1566. L'assemblée des nobles Flamands, réunie dans l'hôtel de Cuylembourg, vient d'entendre la harangue du comte de Brederode. Il s'agit de se liguer pour secouer le joug espagnol, et chaque noble va apposer sa signature au bas du contrat qui le lie irrévocablement. Cet acte ne s'accomplit pas avec ces démonstrations d'enthousiasme qui caractérisent les scènes de la Révolution française, dont le souvenir est sans doute cause du reproche de froideur fait à celle-ci. On ne voit pas de bras levés, de poings fermés, de visages crispés, d'orateurs montant sur des tables. Personne n'est fou dans cette noble assemblée, dont les mem-

bres conservent leur dignité de patriciens et le calme de l'homme du Nord. Tous connaissent et envisagent froidement les périls et les avantages de l'entreprise, et engagent leurs biens et leur vie à l'honneur de la soutenir. Le caractère tout à la fois calculateur et résolu du Flamand se peint dans la manière calme et ferme dont il signe cet acte solennel. La pâleur de son visage est le seul indice de sa profonde émotion, et on voit qu'il ne regardera pas en arrière, une fois engagé dans la voie qu'il croit être la meilleure. M. de Biefve a parfaitement compris le caractère national, et il l'a surtout très-énergiquement rendu dans le personnage assis à la gauche du tableau et dont la tête est très-belle.

Nous placerons aussi M. Hamman parmi les peintres d'histoire, en considération des sujets qu'il choisit et d'un sentiment fin, original et poétique qui distingue ce peintre. Malheureusement, ces qualités sont obscurcies chez lui par une exécution romantique puisée au contact de certains peintres français. Malgré ce défaut déplorable, et qui ne peut que nuire à l'expression d'une pensée sérieuse, nous devons rendre justice aux deux compositions de M. Hamman; le *Christophe Colomb*, que nous regardons comme une esquisse bien conçue et mal exécutée, et *Adrien Villaert, exécutant la première messe en musique devant le Doge de Venise*, où l'imagination du peintre s'est un peu plus dégagée des entraves d'un système malheureux. — M. Stewens a envoyé plusieurs tableaux ; un d'eux surtout dénote une belle organisation d'artiste, qui aurait beaucoup à gagner en s'affranchissant des influences dont nous venons de parler. Ce tableau de M. Stewens est intitulé : *Ce qu'on appelle le vagabondage*. Une pauvre femme et ses enfants

sans asile sont emmenés par des soldats, en vertu de ces lois qui confondent la misère avec le vice. La pauvre mère baisse sa tête humiliée, et rassemble ses enfants avec ce dernier instinct que lui laisse son profond découragement ; les soldats semblent honteux de leur rôle, et l'un de ces braves, oubliant qu'il est chargé d'empêcher la mendicité, se hâte d'indiquer du geste à la prisonnière une belle et compatissante dame qui lui tend sa bourse et que la pauvre femme n'apercevait même pas. Il y a dans ce tableau une vérité et une simplicité d'expression qui touchent le spectateur, et si le mode de peinture était plus en rapport avec la délicatesse des sentiments que l'artiste veut exprimer, tout y gagnerait. Pourquoi laisser ces avantages à ceux qui ne savent ou ne veulent les appliquer qu'à des sujets grotesques ou futiles ? Le *Bal à Goës,* de M. Dillens, est un modèle de finesse qui n'exclut ni la vigueur ni le brillant du coloris. Et qu'est-ce que le *Bal à Goës?* Un jeune et vigoureux paysan sort d'une salle de danse, en remettant sa veste et en lançant un regard de défi à un jeune militaire qui porte sur l'œil les traces du combat, et qui ne doit son salut qu'à l'intervention féminine. — M. Madou est du même bord : il a employé toute la grâce et la finesse de son habile pinceau à représenter les *Trouble-Fête, scène flamande du dix-huitième siècle,* où l'on voit deux ou trois petits-maîtres pimpants et poudrés, qui promènent leur impertinente gaieté dans une fête champêtre, et se permettent de prendre familièrement par la main ou le menton les jeunes villageoises. L'assemblée s'étonne et ne sait pas s'il faut rire ou se fâcher. Cependant, quelques parents se lèvent de table ; les jeunes gens froncent le sourcil et tout annonce

qu'on orage se prépare. — Dans le tableau de M. Williems, *Intérieur d'une boutique de soieries en* 1660, les figures de l'honnête marchand flamand, des jeunes fiancés qui regardent les étoffes avec une distraction rêveuse, et de la sœur aînée toute joyeuse et charmée de faire les emplettes de noces, sont peintes avec le naturel, l'élégante naïveté, la grâce et la perfection des chefs-d'œuvre de la bonne école hollandaise, celle de Terburg et Gérard Dow. — Il y a donc encore des Flamands! Malgré cette prétention de l'école moderne qui veut tout confondre dans une uniformité heureusement impossible, nous trouvons encore des artistes qui ont le bon sens de ne point se travestir et de conserver la forme d'art qui convient le mieux au génie de leur nation. Mais si le talent de quelques-uns se maintient à un certain niveau, tout en ne s'exerçant que dans un ordre de sujets très-peu intéressants, ce n'est jamais que le résultat d'un effort isolé et d'un mérite très-rare. La majorité se traîne dans la petite peinture d'imitation, et, à part M. Van Schendel (si heureusement nommé), et qu'il faut distinguer parce qu'il excelle à rendre les scènes nocturnes éclairées par la lune et les flambeaux, nous retrouvons dans l'ornière de l'école hollandaise une foule de peintres des Pays-Bas et des villes anséatiques : les marchands de poisson ou de gibier, les coups de vent par-ci, les coups de vent par-là, les pourceaux, les renards et les oies, suffisent à défrayer leur imagination et leur goût avili. Ce n'est pas que tous se complaisent dans cette atmosphère de tabagie et de marécage ; deux ou trois s'élèvent d'un vol audacieux au-dessus du groupe vulgaire. M. Lunteschutz envoie de Francfort-sur-Mein un tableau dont voici le sujet : « *Une*

« *goutte du sang de Vénus donne aux roses primitive-*
« *ment blanches la couleur qui les distingue aujourd'hui.* »
—Ce peintre est élève de M. Alaux, dont les tableaux bien connus décorent la salle des Etats-Généraux au musée de Versailles. On peut juger par là de l'influence de l'enseignement moderne et des rapports qu'il établit entre le maître et l'élève. Comme cela s'étend du particulier au général, rien n'est plus commun, parmi nos grands maîtres, que le désappointement d'une poule qui a couvé des œufs de canard.

Mais les artistes belges et hollandais nous ont affligé par des contrefaçons encore bien plus plates que ces réminiscences païennes. Deux ou trois petites toiles représentent des abbés du XVIIIe siècle, et à l'une d'elles, intitulée le *Directeur de femmes*, les vers de Boileau ont servi d'épigraphe :

« Qu'il paraît bien nourri, quel vermillon, quel teint! etc.»

Il y a cinquante ans que M. de Maistre avertissait les grands seigneurs de son temps que l'impiété devenait fort canaille (1). Depuis, elle ne s'est pas relevée, et il est regrettable de voir des artistes habiles prendre pour thême des vieilleries dont veulent à peine les beaux esprits de village. Nous espérons que l'insuccès de leurs œuvres et leur propre bon sens avertiront les auteurs de ces tableaux qu'ils sont à tout le moins fort arriérés.

Telle est l'exposition de peinture des contrées qui, après l'Italie, sont les plus renommées pour le goût et la culture des arts; et cependant rien n'est mieux justifié

(1) Lettre au comte Potocki.

que cette ancienne réputation, surtout si l'on se reporte à ces belles époques que nous rappelions au commencement de notre travail en citant le nom du grand peintre de Bruges, Hans Hemling. Si depuis ce temps l'art s'est abaissé dans la voie du naturalisme, il ne faut pas en jeter tout le blâme sur les artistes contemporains, qui n'ont fait que suivre une impulsion dont ils n'ont pas été les promoteurs. Des reproches aussi sévères qu'injustes leur sont souvent adressés par des écrivains catholiques qui, prenant les effets pour les causes, semblent attribuer aux artistes de tous les pays la rénovation païenne et le naturalisme de la Renaissance. Nous saisissons avec empressement l'occasion qui se présente à nous pour protester contre ces imputations, et nous les renverrons plus d'une fois à ceux qui les méritent.

Toujours est-il qu'en Flandre, plus manifestement encore que partout ailleurs, l'art chrétien a été comprimé entre ces deux forces, la Renaissance et la Réforme, que les artistes n'ont point inventées, mais qu'ils ont subies. La première s'est propagée par le contact de l'Italie et de la France, lorsque les Flandres étaient sous la domination de Charles-Quint. La seconde influence est venue de l'adoption de l'hérésie en Angleterre et surtout en Hollande. Là (en Hollande), le naturalisme est devenu le seul champ où l'art ait pu se réfugier, et depuis Rembrandt, Gérard Dow, Van Ostade, Berghem, Ruysdaël, Paul Potter et Van Huysum, nous le voyons absorber ces talents de premier ordre dans la représentation d'intérieurs domestiques, de paysages, de fleurs et d'animaux. Sous l'influence de la Renaissance italienne, la Flandre catholique a résisté plus longtemps, et les œuvres de Quintin Messis, de Michel Coxie, de Franc Flo-

ris, d'Otto Venius et même de Rubens, attestent jusqu'aux jours de la décadence la vitalité d'une sainte et poétique tradition. Tel est le mouvement remarquable dans l'histoire de l'art flamand depuis le seizième siècle, histoire qu'on ne connaît généralement que par des anecdotes futiles ou controuvées. Quant aux œuvres des écoles spiritualistes antérieures à la Renaissance, elles sont si peu connues que, pour presque tout le monde, *flamand* est synonyme de trivial, et ne rappelle à la mémoire que des scènes de cabaret, des kermesses ou des intérieurs enfumés, peuplés de figures vulgaires.

Les traits que nous avons indiqués suffisent pour nous aider à relier le passé au présent; mais pour retrouver les sources méconnues ou ignorées d'où devra procéder la rénovation d'une grande et véritable école, il faut remonter les âges et regarder plus haut.

Nous ne pouvons cependant étudier ici les formes archaïques qui retracent les importantes modifications que l'art a subies depuis que le sang du martyr saint Boniface et l'épée de Charlemagne fertilisèrent les froides contrées du Nord. Rien cependant n'est plus capable d'intéresser que ces vieilles peintures sur fond d'or, dont les auteurs sont inconnus, et qui sont placées dans des encadrements architectoniques qui séparent et règlent l'ordonnance des sujets. On les voit d'abord couronnées d'arcatures qui rappellent l'origine byzantine; puis l'ogive se montre, encadrée et comme tenue captive par le plein-cintre; bientôt elle brise son enveloppe et s'élance svelte et légère, jusqu'à ce que, s'abaissant graduellement sous le poids d'une floraison exubérante, elle finisse par disparaître pour laisser revenir la courbe primitive, élégante et rajeunie. Rien n'est plus beau, en-

core une fois, comme ces transformations successives de la peinture dans les monuments dont elle complète la magnificence. C'est un champ inépuisable de découvertes et de descriptions archéologiques, et les artistes y trouvent un rappel constant aux grandes lois de l'harmonie et de l'unité.

Mais ces considérations sont trop générales, et au lieu de persuader les artistes contemporains, pour lesquels nous écrivons, nous craindrions qu'elles fussent de nature à éveiller leur défiante susceptibilité contre le système de la reproduction servile, préconisé par certains archéologues. Qu'ils se rassurent, ils verront bientôt que la tradition, pour nous, n'est ni un maillot, ni un linceul.

Cela dit, nous voudrions fixer toute l'attention des artistes des Pays-Bas vers ces belles époques du quatorzième et du quinzième siècle, où, des grandes écoles de Cologne et de Bruges, sortaient une multitude d'artistes de tous genres, qui, après avoir rempli le Nord de leurs chefs-d'œuvre, les laissaient déborder dans tous les pays environnants. Sans prendre à partie les grands noms de Wilhelm, de Stéphan et de Van-Eyk, si nous considérons les peintures innombrables inspirées par la foi catholique dans ces contrées du Nord, nous sommes frappés des rapports et des différences notables qui existent entre elles et les productions analogues des écoles mystiques de Florence et de l'Ombrie, et par conséquent de l'admirable variété des œuvres qui naissent d'une doctrine dont l'unité divine est le caractère fondamental.

Si le premier aspect des peintures flamandes ne produit pas l'effet saisissant des compositions italiennes, au moins ont-elles l'avantage de ne choquer personne, de

charmer tout d'abord par une belle coloration et de captiver l'attention du spectateur, *sans qu'il soit besoin d'aucune initiation préalable*. En général, l'invention n'a rien d'extraordinaire : le peintre flamand choisit ou adopte son sujet, non pour donner carrière à son imagination, mais afin de remplir un programme et de satisfaire les intentions pieuses d'un donateur. Ce sera l'Adoration des Mages, la Nativité, la Résurrection, la mort de la sainte Vierge, que l'on verra représentées au milieu d'un retable, dont les côtés ou les volets (car le plus souvent ces peintures ornent des dyptiques) porteront l'effigie d'un évêque ou d'un abbé suivi de son clergé ou de ses moines, d'un noble chevalier, d'un magistrat ou d'un simple bourgeois entouré de sa famille, tous agenouillés et placés sous la garde de leurs saints patrons. Quelquefois aussi les peintres flamands abordaient les sujets les plus compliqués avec une hardiesse d'enfant, inconnue dans les écoles primitives de l'Italie, et le mystique et le réel se mêlaient dans leurs compositions et formaient, par un accord qu'ils savaient rendre naturel, l'expression homogène d'une foi naïve et sincère. Sans se mettre en peine de varier l'ordonnance de leurs compositions, qui intéressent toujours par la diversité des sujets et la variété infinie des accessoires, les artistes de ce temps-là vont droit au but, et s'ils n'étonnent pas toujours par des innovations hardies, ils dédommagent amplement par le charme de l'expression dont ils ont le secret. Avec des types moins beaux et un dessin moins savant, leur peinture produit une impression moins instantanée, mais plus pénétrante et plus durable que celle des Italiens. Par cela même, elle est plus en harmonie avec le

caractère et le génie des hommes du Nord, et plus propre à toucher les âmes tendres et à captiver les esprits réfléchis et sérieux. Dans cet art si simple et si chrétien d'expression, une large part est néanmoins faite au fini minutieux des accessoires : étoffes damassées d'or et de soie, détails d'orfévrerie, perspectives d'architecture d'une incomparable élégance, rien n'est sacrifié à des lois conventionnelles; et si les trésors des abbayes, les vêtements sacerdotaux, les calices et les reliquaires, chefs-d'œuvre de ciselure, ont servi à payer les frais de la guerre de l'indépendance, au moins retrouve-t-on dans les tableaux qui leur ont survécu les témoignages authentiques de la riche fécondité d'une époque catholique.

Si l'on veut se faire une idée de ce qu'une seule abbaye de Bénédictins a pu donner d'impulsion au mouvement artistique, qu'on lise l'histoire de l'abbaye d'Anchin, par le Dr Escallier. On sera émerveillé d'un résultat qui en lui-même n'est que le produit accessoire et involontaire de la vie monacale. Le savant et laborieux auteur de cette histoire ne s'est pas contenté de recueillir les monuments graphiques relatifs à l'abbaye d'Anchin; il a eu l'inexprimable bonheur de retrouver intact le magnifique retable du maître-autel, échappé on ne sait comment à la haine des huguenots, aux pillages des guerres de religion et aux fureurs révolutionnaires. Les amateurs français et étrangers qui passent dans la ville de Douai, trouveront chez M. Escallier l'accueil si obligeant dont il nous a honoré plusieurs fois; et nous ne saurions mieux exprimer notre reconnaissance envers l'heureux possesseur d'un véritable chef-d'œuvre, qu'en engageant les personnes qui liront ces lignes à contracter envers lui une dette semblable à la nôtre.

Ce dyptique, ou tableau peint sur deux faces, et que beaucoup de connaisseurs attribuent à Hemling, n'a pas moins de six pieds et demi de hauteur « et occupe en « largeur un espace de onze pieds et demi, ce qui donne « vingt-deux pieds de peinture pour les deux faces; le « tout exécuté avec cette magnificence de coloris et « cette perfection de travail patient qui en font dans ce « genre un chef-d'œuvre unique. Les volets, mobiles ou « tournants, peints sur leur recto et leur verso, ne sont « pas, comme aux dyptiques ordinaires, attachés aux « bords tout-à-fait externes du tableau du fond, mais « ils sont accrochés par des pentures aux moulures des « cadres de compartiments; ils sont dans des propor- « tions telles et disposés de façon que, selon qu'ils sont « fermés ou qu'ils sont ouverts, le tableau présente une « face différente sans changer de dimension (1). »

Ce tableau, qui semble grand à l'énoncé de ses proportions, est en réalité bien petit quand on énumère les richesses qu'il contient. Fermé, il présente aux yeux Notre-Seigneur, la Sainte-Vierge, une multitude d'anges, l'abbé et les religieux d'Anchin avec leurs saints patrons et une vue de l'abbaye d'une exactitude et d'un fini incroyables. Ouvert, toutes les splendeurs du paradis éblouissent les yeux : la Sainte-Trinité, la Sainte-Vierge, saint Jean-Baptiste, les apôtres, les martyrs, les vierges, et des chœurs innombrables d'esprits bienheureux dispersés sous les voûtes de la Jérusalem céleste. Il faut renoncer à décrire ce merveilleux tableau, dont rien au musée du Louvre ne peut donner l'idée. Nous

(1) Ce tableau est gravé au trait dans l'ouvrage de M Escallier. *Histoire de l'abbaye d'Anchin*. Paris, Benjamin-Duprat, 1852.

l'avions vu avant de visiter les musées et les églises de Gand, de Bruxelles et d'Anvers; et même après notre visite à l'hôpital de Saint-Jean de Bruges, nous l'avons encore admiré comme l'un de ceux qui résument le mieux les caractères généraux de l'ancienne école que nous voudrions réhabiliter dans l'opinion des artistes modernes.

On peut voir par tout ce qui précède que la Belgique, mieux que tout autre pays, peut se retremper aisément dans ses propres traditions. Mais pour cela il ne suffit pas à ses artistes d'ouvrir les yeux, car, à ce compte, rien n'expliquerait l'abaissement de l'art dans un milieu si riche; il faut aussi élever son cœur et son âme pour s'affranchir du mauvais esprit de son temps. Et si nous nous sommes complu dans cette étude du passé, c'est afin de montrer à ces habiles artistes, comme dans un miroir magique, ce qu'ont été leurs ancêtres et ce qu'ils pourraient être eux-mêmes : c'est que dans ces œuvres modernes, sans en excepter même celles que nous avons dû critiquer, nous avons reconnu les qualités communes aux Flamands de toutes les époques, et qui leur font rendre sympathique, à force de vérité, tout ce qu'il leur plaît de peindre. Les Flamands d'aujourd'hui ont le même fonds artistique, la même sève, les mêmes allures simples et expressives, malheureusement assujetties à de moins nobles inspirations. Si au lieu de s'ensevelir dans les ombres de la nature humaine et de la nature morte, ils se laissaient pénétrer par les rayons de la lumière divine, leur naturalisme ne serait plus qu'une concession habile et un puissant moyen d'action sur la multitude. Qu'ils ajoutent, s'il se peut, au glorieux dépôt de leurs traditions, mais à tout le moins

qu'ils le conservent. Ils reconnaîtront bientôt qu'il y a pour eux bien plus d'avantages à recueillir l'héritage de l'incomparable Hemling, qu'à former une alliance bâtarde avec les enfants perdus de la Bohème romantique.

PEINTRES FRANÇAIS.

Tant qu'il a été question des nations étrangères, nous avons cru nécessaire de mentionner un assez grand nombre d'artistes et d'analyser leurs ouvrages, afin d'attirer l'attention et de faire porter notre critique sur des objets définis. Nous allons maintenant nous occuper de l'exposition française, qui se compose en grande majorité de tableaux connus, soit comme faisant partie de la décoration des églises, des édifices publics et des palais royaux, soit par les expositions permanentes des musées du Louvre ou du Luxembourg. Beaucoup d'entre eux ont figuré aux salons précédents, et il n'est personne qui ne les connaisse, au moins par les innombrables reproductions de la gravure et de la lithographie.

Trois peintres célèbres ont consenti à réunir leurs ouvrages sous le même toit, à la condition expresse de ne pas se soumettre au pêle-mêle d'une salle commune. MM. Ingres, Horace Vernet et Delacroix, occupent chacun une salle à part, ce qui n'est pas moins avantageux pour eux que pour le spectateur. Leurs œuvres résument excellemment, non-seulement la diversité des genres, mais encore les tendances opposées et les dissidences profondes qui rendent impossible cette dénomination « *Ecole Française.* » M. Ingres représente les

traditions nobles et sévères de l'art antique et de l'école italienne du seizième siècle. Les uns voient en lui un descendant de la pléiade de Périclès, les autres un rejeton du siècle de Léon X, et son nom a le glorieux privilége de se mêler à ceux de Phidias et de Raphaël. Que l'on souscrive ou que l'on conteste, ce débat suffit pour établir dans le sentiment général la très-grande supériorité de M. Ingres.

On rend justice aux qualités brillantes de M. Delacroix en le désignant comme le chef de l'école romantique, et cependant cela est contradictoire dans les termes, car il n'est pas possible de reconnaître un chef et d'admettre une école, là où le sentiment individuel tient lieu de tout, et où l'autorité, la tradition, et quelquefois même le bon sens, sont regardés comme des lois tyranniques et des entraves du génie. Cependant les romantiques font école, et bon gré mal gré, il faut bien qu'ils reconnaissent le chef que la voix universelle s'obstine à leur imposer.

Plus en harmonie avec les goûts et l'esprit français, M. Horace Vernet jouit d'une popularité qui est sa sauvegarde contre les dédains, peut-être un peu jaloux, des deux camps opposés. Tandis qu'on discute sur le style ou la couleur, il passe au milieu des combattants sans leur donner prise. Quelquefois même on fait trêve aux grandes luttes, et les plus fiers critiques se laissent entraîner et se mêlent à la foule d'admirateurs et de curieux, qui ne fit jamais défaut au peintre de Mazeppa, du frère Philippe et des soldats d'Afrique.

Il faut bien le reconnaître, la grande représentation de l'Exposition Universelle a lieu au profit de ces trois principaux acteurs. Ce sont eux qui excitent l'intérêt et

la curiosité, et il n'est pas de voyageur rassasié de l'Exposition des produits industriels, qui ne fasse un dernier effort pour visiter la salle d'Ingres, celles de Vernet et de Delacroix. Tout le monde a fait de même, et on s'est dit : Voyons d'abord ceux-là, et puis les autres..... si nous avons le temps.

C'est à peu près la marche que nous allons suivre, non pas que le temps nous presse, ni que nous prenions moins d'intérêt aux œuvres que n'entoure pas encore l'auréole de la popularité ; mais il nous paraît convenable, dans cette circonstance, de nous arrêter d'abord devant les noms qui ont acquis ce privilége par l'éclat d'une longue et brillante carrière. Nous voulons donc contempler d'abord les splendeurs du soleil couchant, y chercher des présages, et saluer ensuite l'aurore d'un jour nouveau.

Quels que soient les goûts et les préventions des visiteurs, les œuvres de M. Ingres commandent une attention sérieuse. Elles s'imposent par une force inconnue, indépendante du charme de la couleur et de l'attrait plus puissant encore de certains beaux sujets qui ravissent le cœur et entraînent la sympathie plus vite et plus haut que ne sauraient le faire de simples chefs-d'œuvre. Plus que personne, M. Ingres a traité une grande variété de sujets, en réussissant toujours à imprimer sur sa toile le cachet de sa supériorité; et on ne sait ce qu'il faut le plus admirer, des *Odalisques* ou des *portraits*, du *Saint-Symphorien* ou d'*Homère déifié*, du *Vœu de Louis XIII* ou de l'*Apothéose de Napoléon*. Soit que le peintre modèle, par d'insaisissables procédés, le corps blanc et lumineux de *Vénus Anadyomène*, les formes d'*Antiope* voilées par la demi-teinte ou les traits accentués de

M. *Bertin* et de *Chérubini*, c'est toujours la même force, la même certitude, la même faculté puissante qui forme et individualise ses personnages comme des êtres vivants, tout en les élevant à une hauteur idéale. Ce résultat se produit par la perfection du dessin; mais il ne faut pas entendre seulement par là l'application froide, méthodique, savante et correcte de tout ce qui constitue les éléments de l'art : Il faut y voir avant tout une intelligence vigoureuse, maîtresse de ses moyens et guidée dans leur emploi par la possession innée du sentiment du beau, qui ne s'analyse pas, et qu'aucune méthode ne saurait contenir.

Il ne faut pas s'étonner du désappointement de ceux qui sont venus chercher dans le *Saint Pierre* ou la *Vierge à l'hostie*, une expression fidèle et complète du sentiment chrétien. De même, ceux qui n'ont voulu voir dans le *Virgile*, l'*Apothéose d'Homère* ou la *Stratonice* que de simples réminiscences de l'antiquité ou de la Renaissance, se sont également trompés, parce qu'en effet, tel n'a pas été le but du grand artiste. Les occasions, plutôt que son propre choix, semblent avoir déterminé l'adoption des sujets dont la divergence amène ces sortes de méprises. Aussi, est-ce bien moins dans le domaine des idées que dans celui des moyens d'expression qu'il faut chercher le principe de force et d'unité qui caractérise l'ensemble de ses œuvres.

Le but constant des efforts de M. Ingres a été de travailler au perfectionnement de l'art dans sa forme; de le mettre au niveau de ce qu'il était dans les beaux temps de la Grèce et de la Renaissance, et d'en continuer la tradition sans se laisser prendre au piége de l'archaïsme. L'*Apothéose d'Homère* présente à la fois

l'énoncé du problème et sa solution triomphante. Tout le monde connaît cette page immortelle où les types de l'antiquité, ceux de la Renaissance et des temps plus modernes, se rencontrent dans une harmonie savante, sans aucune altération des traits fins et saillants qui doivent les caractériser. Ce chef-d'œuvre marque un temps de progrès dans la tradition de la jeune école française : ce n'est plus un art flottant entre les réminiscences de l'antiquité ou les influences de l'Italie et de la Flandre, c'est un art robuste et sain, destiné à une grande mission; c'est la grammaire d'une belle langue, désormais capable de fixer le goût des masses et le jugement des artistes.

Tandis que M. Ingres bâtissait sur le fond solide des traditions, l'école romantique, marchant en sens inverse, poursuivait par des tentatives plus qu'audacieuses l'effet et le mouvement dramatique. Le tableau du *Saint-Symphorien* fut exécuté pour répondre à ce défi, et pour démontrer que le mouvement et l'action sont d'autant plus énergiquement exprimés, lorsque la beauté des formes et la perfection du dessin donnent aux personnages d'un tableau une consistance naturelle et solide. Ce tableau produisit l'effet d'une détonation puissante qui suspend tout à coup le tumulte d'une orgie. C'est alors qu'un grand nombre de jeunes gens entourèrent le puissant athlète, et c'est assurément le plus beau de son triomphe que d'avoir été salué et reconnu pour maître par tous ceux qui envisageaient l'art sous un jour sérieux. Des peintres, des architectes et des sculpteurs ont consacré cette espèce de professorat par leur titre d'élèves ou par une adhésion d'autant plus extraordinaire, que jamais l'individualisme ne fut

plus ombrageux et plus en garde contre les tutelles.

Telle a été la participation de M. Ingres au mouvement artistique de notre époque; mais comme tout ce qui est humain, la puissance et le temps ont des limites. C'est à chacun de bien remplir sa tâche, et nous croyons en avoir une qui, étant d'un intérêt général, nous autorise à parler de notre maître comme d'un personnage historique, sans manquer pour cela au devoir de la reconnaissance. Il semblerait maintenant qu'après avoir parlé du chef nous devions dérouler la longue liste de ses élèves, et cependant, même en réunissant ceux qui ont conservé et reproduit le plus exactement les principes de l'atelier, nous ne saurions les considérer comme formant une école. Parmi tant de peintres que M. Ingres a formés, il ne s'en trouve pas un seul qui continue son œuvre et qui ne suive une autre direction. La phalange est si bien dispersée, que nous retrouvons une foule de ses membres submergés dans le torrent de cette école romantique, qui ne s'est pas tenue pour battue, et dont les flots comprimés sur un point passent à droite et à gauche de la digue qui devait les arrêter.

En même temps qu'il inaugure une ère nouvelle, M. Ingres clôt la liste des descendants de l'école de David, de Gérard et de Pierre Guérin, que représentent encore à l'Exposition MM. Heim et Abel de Pujol. Ces deux peintres appartiennent à cette même génération d'artistes sérieux qui suivirent la réaction du peintre des *Horaces* et des *Thermopyles* contre l'abaissement de l'art français au dix-huitième siècle. Les *Martyres de saint Hippolyte et de saint Cyr*, de M. Heim, la *Prédication de saint Etienne*, de M. Abel de Pujol, représentent avec honneur une époque régénératrice qui aura certainement une

grande importance dans l'histoire de l'art en France. Ces œuvres remarquables sont inspirées par un certain enthousiasme philosophique qui se traduit même dans les tableaux religieux. Le martyre d'un saint est bien plutôt considéré comme un acte de courage humain, que comme une victoire remportée sur la faiblesse humaine par la sainteté et une assistance surnaturelle; mais au moins y a-t-il encore dans ces tableaux un sentiment moral qui s'élève au-dessus d'une représentation matérielle et vulgaire.

Après cette génération vient celle des élèves de l'Ecole des Beaux-Arts, pour la plupart anciens pensionnaires de Rome, et à qui la conformité de leurs études a donné certains caractères qui les séparent nettement de l'école romantique. Nous citerons d'abord M. Flandrin, celui de tous les élèves de M. Ingres qui rappelle le plus, du moins par la couche extérieure de son talent, l'enseignement du maître. En voyant les beaux portraits qui sont exposés et le tableau de *Saint Clair guérissant les Aveugles,* qui fut l'un des premiers tableaux religieux envoyés par les pensionnaires de la Villa-Médicis, il est impossible de méconnaître l'influence qui a présidé à la formation de son talent. Mais déjà on pressent qu'une autre voie va s'ouvrir devant le peintre chrétien, et que, se trouvant bien assez fort dans son art, il se hâtera d'en faire l'application sur les murs de Saint-Germain-des-Prés ou de Saint-Vincent-de-Paul, où nous le retrouverons bientôt.

Après lui vient M. Lehmann, talent souple et hardi, qui aborde indifféremment tous les sujets, parce qu'il y trouve des occasions de se montrer sous un jour nouveau. Bien que ce peintre soit doué d'une incontestable

facilité, on trouve cependant dans ses compositions et l'expression de ses personnages quelque chose d'apprêté, qui sort des limites du naturel, et qui laisse trop transparaître la personnalité de l'artiste. Qu'il cherche une expression énergique, comme dans son *Prophète Jérémie,* ou qu'il poursuive une de ces inspirations poétiques qu'il semble affectionner davantage, il y a toujours dans sa partition quelque instrument qui s'élève au-dessus de la note et qui en trouble désagréablement l'harmonie. MM. Amaury Duval et Signol ont aussi donné des gages de leurs travaux sérieux, bien qu'ils n'aient pas jugé nécessaire de remettre en lumière toute la suite de leurs ouvrages. Mais ce sont encore des noms sur lesquels nous aurons à revenir.

Plus favorisés sous certains rapports par la nouveauté de leurs tableaux, commandés en vue de l'exposition actuelle, d'autres pensionnaires de Rome, élèves de MM. Picot et Delaroche, se font également remarquer dans la galerie française. C'est d'abord M. Bénouville, auteur du *Saint François d'Assise* et de l'*Entrée des Chrétiens dans le Colysée;* puis M. Cabanel, dont la grande toile représente la *Glorification de saint Louis.* Les compositions de ces deux artistes se distinguent par une mise en scène très-habile et de remarquables qualités d'exécution ; mais on regrette généralement que le sentiment qui a inspiré le choix du sujet ne se traduise pas d'une manière plus franche et plus vive dans l'expression des personnages. Nous ne voudrions pas étendre cette observation jusqu'au tableau de M. Bouguereau, *le Corps de sainte Cécile apporté dans les Catacombes.* Cet envoi de Rome nous avait déjà si vivement intéressé l'année dernière, il contrastait si favo-

rablement avec tout ce qui l'entourait, que nous nous en tenons à notre première impression.

Un travail aussi important par la beauté du sujet que par ses dimensions, appelle l'attention sur M. Gérôme. Ce peintre a pris pour thème le passage de l'histoire universelle dans lequel Bossuet résume en un tableau rapide les principaux événements du siècle d'Auguste, et finit par ces mots : « Victorieux par terre et par mer, « il ferme le temple de Janus. Tout l'univers vit en paix « sous sa puissance, et Jésus-Christ vient au monde. » Habitué aux succès que lui ont valus plusieurs tableaux dont le mérite réel voilait à peine la moralité équivoque, M. Gérôme doit s'étonner des critiques sévères qui accueillent l'œuvre importante sur laquelle il croyait pouvoir assez compter pour ne pas remettre au jour ses autres tableaux.—Il y avait une très-grande difficulté à présenter sur une toile cette multitude d'hommes et de faits, qui se déroulent avec autant d'ordre que de magnificence dans un simple alinéa rédigé par Bossuet. La peinture est un langage, mais elle ne se prête pas à la traduction littérale d'une pensée écrite. Il faut qu'en s'appropriant cette pensée, elle la rende claire et saisissante par l'emploi ingénieux des ressources qui lui sont propres; alors ce n'est plus une traduction, c'est un poëme. — La composition de M. Gérôme reproduit peut-être un peu confusément cette assemblée des peuples conquis groupés autour du peuple souverain et son chef. Une trop grande prodigalité dans la diversité des costumes et des accessoires détourne l'attention, et empêche de saisir l'unité d'un sujet qui, par sa nature, est déjà d'une grande complication. Mais l'écueil le plus sérieux qu'ait rencontré le peintre, si habile dans l'étude du nu,

est sans contredit le groupe qui rappelle la naissance du Sauveur, au centre de la partie inférieure du tableau. L'imitation du Moyen Age, dans les poses et l'ajustement des personnages de la Sainte-Famille et de l'Ange qui les accompagne, ne peut suppléer à l'absence de ce sentiment religieux qui compense toujours, dans les œuvres de l'époque gothique, la roideur et les imperfections de la forme. Pour nous renfermer dans la question d'art, c'était le cas de fondre dans un style homogène ce groupe du tableau avec tous les autres, tout en se conformant à l'adoption archéologique des costumes et en donnant aux personnages la beauté, l'expression et la vie. C'est ce qu'a su réaliser M. Ingres dans l'*Apothéose d'Homère*, où la chlamyde et le pourpoint, le casque de Périclès et la coiffure de Racine se rencontrent dans toute leur réalité historique sans choquer personne.

Est-ce à dire que le tableau de M. Gérôme soit au-dessous de son talent? Nous ne le pensons pas, et nous l'estimons infiment plus que les puérilités en vogue de M. Hamon, et que cette alliance bâtarde entre la gravité antique et la coquetterie fardée du temps de Louis XV, qui semblait être le genre adopté par M. Gérôme lui-même, par ses élèves et ses amis, et dont toute la finesse consiste à nous montrer Colin et Colinette en chlamyde et Cupidon en bavette.—Tout en constatant qu'il est plus facile de réussir à flatter les mauvaises passions qu'à éveiller et à satisfaire les nobles sentiments, notre pensée est de persuader à M. Gérôme qu'il doit faire plus de cas des critiques d'aujourd'hui que des éloges d'autrefois.

L'absence regrettable de MM. Ary Scheffer, Gleyre et

Delaroche, laisse une lacune à l'Exposition. Nous tenons à remplir ce vide en citant leurs noms, et en rappelant la faveur qui les a toujours accueillis et qui certainement les attendait encore. En dehors des systèmes, tenant compte des goûts du public sans perdre de vue les exigences de l'art, ils se frayèrent la route du succès par leur tact fin et leur talent distingué .— On peut en dire autant de MM. Schnetz et Léon Cogniet, dont on revoit les œuvres anciennes ou nouvelles avec un intérêt constant.— MM. Hébert et Jalabert paraissent suivre la même voie : le premier surtout a trouvé une inspiration vraiment poétique en représentant deux enfants des montagnes de Naples, les *Filles d'Alvito.* La jeune *Crescenza* assise près des barreaux de la prison de sa mère, est encore un de ces sujets que M. Hébert sait rendre intéressants par une pénétration intelligente du naturel et de la poésie. C'est là son véritable domaine. Quant à celui de l'histoire proprement dit, il ne convient pas à ces imaginations rêveuses et presque féminines : elles ne peuvent que s'y fourvoyer. L'*Annonciation* de M. Jalabert en fournit un exemple frappant. Nous étions embarrassé pour qualifier ce tableau qui, même en dehors d'une église, devrait sembler une profanation à tout chrétien, non pas que cette œuvre soit le résultat d'une impiété calculée, mais parce qu'elle offre un contre-sens déplorable, et dénote une ignorance ou un oubli complet de tout ce qui distingue la sainte Vierge d'une femme ordinaire. Mais il y a des « *louanges qui médisent,* » et parmi celles qui ont accablé l'auteur, nous en citerons une qui dit tout, et nous tire d'embarras. « L'on a fait des *Annonciations,* et il sem-
« ble que ce thème ne peut plus être varié. Cependant,

« l'*Annonciation* de M. Jalabert est nouvelle ; le mou-
« vement de la Vierge, qu'effraie cet ange apparu tout
« à coup dans son humble chambre, n'avait été trouvé
« par personne.— Il est d'une chasteté et d'une pudeur
« de *sensitive.*» — (Théophile Gautier.)

Bien que les romantiques les réclament, MM. Decamps et Meissonnier doivent trouver ici leur place, parce qu'ils étudient l'homme dans sa vie active, et que, maîtres dans l'art de peindre, ils peuvent aussi, avec l'aide du crayon seul, s'élever à l'expression poétique de la force humaine, comme on le voit surtout dans les neuf beaux dessins de la *Vie de Samson*, de M. Decamps.

Nous voudrions pouvoir consacrer ici une plus grande place à tous ces peintres habiles qui cherchent dans les beautés de la nature, et sous ses formes variées, les rapports qui l'unissent à Dieu, qui en est l'auteur, et à l'homme, dont elle est le domaine. Nous voudrions rappeler ici les beaux paysages historiques dans lesquels MM. Paul Flandrin, Louis Cabat et Aligny ont reproduit les plus beaux sites de France, de Grèce et d'Italie, en les semant d'épisodes tirés de l'Ecriture Sainte :—Celui de M. Desgoffe, intitulé la *Méditation* ou l'*Hermite en prière,* beau comme les solitudes du mont Alverne, que Dieu avait choisies pour imprimer sur saint François les marques de son amour :—Et ces éblouissantes guirlandes de fleurs et de fruits que M. Saint-Jean de Lyon dispose avec tant d'élégance autour des statues rustiques de Jésus et de Marie. En nous arrêtant moins que nous ne l'aurions souhaité à ces noms, qui pour la plupart nous sont chers, constatons du moins que pour ceux-là la nature n'est pas morte, et que leur pinceau sait chanter avec elle les louanges du Seigneur.

« Ignis, grando, nix, glacies, spiritus procellarum,
« quæ faciunt verbum ejus :

« Montes, et omnes colles, ligna fructifera, et omnes
« cedri, laudent nomen Domini. » (Ps. 148.)

Quant aux peintres de genre, nous avons indiqué dans notre premier article, et dans ceux qui concernent les expositions anglaises, norwégiennes et flamandes, les principales critiques que nous avions à leur adresser, et que nous ne voulons pas appliquer à des noms propres. La peinture de genre, telle qu'elle est traitée généralement, n'a qu'un intérêt fort secondaire. Il est cependant des artistes qui ont su l'élever presque au niveau de la peinture d'histoire, et le premier d'entre eux, par le talent comme par la renommée, est M. Horace Vernet.

Peintre par droit de naissance, pour ainsi dire, artiste habile, spirituel et fécond, M. Horace Vernet jouit d'une célébrité parfaitement justifiée. Comme Vander Meulen, il sait rendre l'aspect d'un pays, le plan stratégique d'une bataille, et faire mouvoir les armées dans ses toiles profondes. Mieux que personne il sait peindre l'élan des escadrons, le choc des combattants, la furie de l'assaut, et ces mille épisodes sublimes ou burlesques qu'amène le caractère du soldat français, si insoucieux du danger, si naïvement joyeux de la victoire. S'il n'idéalise pas nos braves, s'il ne leur donne pas la pose de demi-dieux, c'est qu'il les connaît, et que la vérité lui semble assez belle comme cela. Historien fidèle, témoin, presque acteur des scènes qu'il représente, sa parfaite exactitude fera aux yeux de nos neveux l'un des premiers mérites de ses œuvres. Tout le monde connaît son portrait du *Frère Philippe*, son *Mazeppa*, ses *Batailles d'Hanau, de Montmirail, d'Isly*, et sa *Smala*, si bien pla-

cée à Versailles, qu'on regrette presque de la voir transportée à l'Exposition.

Un nouveau tableau de M. Vernet, la *Messe en Kabylie,* est venu compléter cette réunion de toiles pittoresques et animées, et montrer que quand M. Vernet rencontre une scène poétique, il sait admirablement la comprendre et la fixer.—Dans une vallée d'Afrique, un autel est dressé, appuyé sur des tambours et surmonté d'une grande croix en bois brut, ornée de fleurs. Un évêque y dit la messe, assisté par un prêtre, un Père Trappiste et des soldats. On est au moment de l'élévation, et l'autel est entouré de bataillons agenouillés et présentant les armes. Parmi eux se groupent des Arabes silencieux, et évidemment *édifiés* de la foi des Français. Une cantinière soulève un blessé, afin qu'il puisse apercevoir le Saint-Sacrifice. Les braves soldats semblent se souvenir de leur village, et se reposer du combat dans la prière.—L'aspect de cette belle nature d'Afrique, cet appareil guerrier, ce mélange des deux peuples, l'un conquérant et possesseur de la vérité, l'autre asservi et encore assis dans les ténèbres de l'erreur ; ces religieux qui viennent, eux aussi, pour conquérir une nouvelle terre au domaine du Christ ; cet Evêque élevant l'hostie sainte sur l'autel du bivac, tout cela émeut, et reporte la pensée vers cette foi patiente des Pontifes romains, qui n'ont jamais cessé de nommer des Evêques aux siéges envahis de l'Afrique, et dont la ferme espérance a devancé nos armes. — Un détail nous a charmé : parmi les tentes, les fusils, les bagages, tout ce train militaire que M. Vernet reproduit avec complaisance, on distingue une caisse portant cette adresse : *Au Révérend Père Régis, abbé de la Trappe, à Staouéli.*

— La bêche et la discipline des Trappistes voyagent avec nos canons ; et sur cette terre d'Afrique, arrosée de leurs sueurs et déjà sanctifiée par la tombe de cinquante d'entre eux, les moines de Staouéli sèment et recueillent le blé qui fait notre pain, et offrent à Dieu les prières qui donnent la victoire.—Quelques critiques ont reproché à la *Messe en Kabylie* de ne pas être un tableau religieux. Assurément M. Horace Vernet n'a point voulu faire un rétable ; mais son œuvre expressive et respectueuse ne déparerait nulle église, et semble être un *ex-voto* de notre héroïque et chrétienne armée. M. Vernet a toujours su rendre le côté noble de la vie du soldat, et sa *Messe en Kabylie* semble couronner et expliquer les merveilles de courage dont son pinceau retrace l'histoire depuis près d'un demi-siècle.

Les premiers succès de M. Delacroix datent de cette époque où l'école romantique, personnifiée dans M. Hugo, s'affranchit de toute règle, et prétendit trouver le beau dans un désordre complet. A cette époque, l'idée la plus absurde, la plus monstrueuse devenait non-seulement acceptable, mais rencontrait une admiration fanatique dès qu'elle revêtait les formes extravagantes adoptées par l'école. Répudiant ses premières études, M. Delacroix se lança dans la voie nouvelle. La couleur, ce moyen puissant, mais secondaire, fut mise par lui au premier rang, et devint le but de ses efforts. Il a réussi : une harmonie savante et originale est répandue sur ses toiles ; on compare volontiers ses plafonds du Luxembourg, du Louvre et de l'Hôtel-de-Ville aux merveilleuses peintures des Vénitiens, ce qui n'est pas un éloge médiocre, et par ce côté, qui est son plus brillant apanage, M. Delacroix, comme nous le verrons tout à

l'heure, cesse d'être romantique, et prend rang parmi les maîtres. Quant à la pensée et à la forme, elles sont entièrement sacrifiées au système dont nous parlions plus haut, à tel point que tout homme non prévenu ne s'arrêtera jamais devant ses tableaux sans gratifier l'auteur de quelques imprécations plus ou moins vives, et sans être disposé à lui contester même le talent du coloriste. Ses compositions, péniblement et perpétuellement torturées, offensent le goût et le regard; elles soulèvent une répulsion instantanée, et, à moins d'un pacte ou d'une trêve complaisante, on court le risque de méconnaître le talent réel qui surnage au milieu d'un superbe gâchis. Même avec le secours d'une notice, il est presque impossible d'y reconnaître un sujet, soit par la singularité du style, soit par la difficulté de suivre et de relier entre elles les formes animées ou inanimées qui se confondent dans un tourbillonnement impossible : aussi, faudrait-il posséder le secret de cette confusion pour en donner une description sinon exacte, au moins analogue. Il ne faut donc pas nous demander ce qu'on n'a pu obtenir jusqu'ici, même par la gravure et la lithographie, témoignage accablant et unique dans l'histoire des coloristes. Aussi, dans quelques années, lorsque le temps si funeste à la peinture à l'huile aura détruit ou altéré la savante et vigoureuse harmonie de leurs tons, les tableaux de M. Delacroix ressembleront à ces tapisseries fanées où la trame distendue a déformé le dessin, et dont quelques fils d'or, échappés aux ravages du temps, racontent seuls le primitif éclat.

M. Delacroix devait être suivi, et il l'a été avec enthousiasme. L'école s'est précipitée dans la voie facile qu'il ouvrait, et, comme toujours, le maître a été sur-

tout copié dans ses défauts. Parmi ses imitateurs, on distingue MM. Chassériau, Couture, Diaz et Muller. Le premier, transfuge de l'atelier de M. Ingres, et dont le talent métis emprunte aux deux écoles rivales ; le second, qui nous a montré les *Romains de la décadence*, si bien *corrompus*, qu'ils laissent voir sur leurs corps des traces apparentes de putréfaction ; le troisième, qui excelle à faire filtrer les rayons du soleil dans les bosquets peuplés de Lilliputiens demi-nus, et qui nous montre enfin dans les *Dernières larmes*, groupe de femmes aériennes, de grandeur naturelle, ce que devient cette poésie microscopique lorsque, cessant de fredonner, elle se permet d'élever la voix ; M. Muller, enfin, qui nous représente les *Blessés de la grande armée* sous des traits tellement avilis..., que nous renonçons à communiquer au lecteur l'impression que nous avons éprouvée.—Mais pour nous mettre tout à fait à l'aise, nous allons continuer notre revue des peintres romantiques sans en nommer aucun, ce qui n'empêchera pas de les reconnaître tous.

On reprochait avec raison à l'enseignement classique de l'Institut de vouloir emprisonner dans un même moule toutes les intelligences, et de comprimer l'essor individuel dans les règles froides et absolues de l'archéologie grecque et romaine ; et, pour s'affranchir des prétentions excessives d'un faux système, on a élevé contre lui le système absurde de l'individualisme. Ce système proclame l'indépendance la plus absolue envers toute espèce d'enseignement traditionnel et particulier ; il ne reconnaît d'autre règle que celle du caprice, d'autre voie que celle des instincts, d'autre sanction que celle du sens privé. « Je suis le premier de ma race,

« nul ne déteindra sur moi. » Et comme si la tradition les avait ignorées, le romantique superbe invente..... l'*inspiration* et la *nature*, deux vieilleries dont on ne s'est jamais passé, et qui sont le point de départ de toutes les opérations de l'esprit humain, qu'il veuille le bien ou le mal, qu'il cherche le beau ou le laid. Ainsi le novateur descend dans les voies les plus banales, et tout ce fracas d'indépendance ne conclut qu'à l'appauvrir, en le privant de toutes les notions qui peuvent servir de base à son inspiration: il retombe dans cette fange où sont condamnés à ramper tous les esprits superbes qui, sans parler de Dieu, invoquent la nature.

Or, il est remarquable que de tous les *amants de la nature* auxquels les romantiques ont succédé, personne n'a excellé comme eux à la défigurer.—Pourquoi cela? C'est que la nature, qui est l'œuvre de Dieu, est soumise dans son ensemble et dans ses détails à des lois d'harmonie et d'unité qui échappent au naturaliste myope, qui broute ou qui dissèque, oubliant que l'homme est fait pour se tenir debout et promener son regard de la terre au ciel, afin d'en pénétrer les mystérieuses harmonies.

Mais l'école romantique n'étudie que la nature en obéissant au sentiment individuel et (comme elle le dit elle-même) à ses instincts. Elle ne la voit que par certains côtés qui lui plaisent: c'est le mouvement ou le drame qu'elle affectionne; elle veut le reproduire par la couleur. La forme, cette loi essentiellement naturelle et constitutive des arts plastiques, est repoussée par l'école, qui rompt ainsi l'unité, même dans l'ordre naturel. Faut-il alors s'étonner que, même en excellant dans quelques parties, elle ne produise dans l'ensemble que

des œuvres condamnées à passer pour laides, malgré tous les compromis de secte et toutes les connivences de la critique.—Ainsi donc, le *mouvement* et la *couleur* sont l'Alpha et l'Oméga de l'école; mais ces deux pôles sont plus rapprochés qu'on ne pense: continuons à ouvrir une tranchée dans la forêt ténébreuse qui les sépare; nous en aurons bientôt sondé la profondeur et les repaires.

La recherche exclusive du *mouvement* a eu pour résultat l'abandon des sujets nobles et élevés, et une préférence marquée pour ceux qui ne présentent que le développement des forces physiques. L'étude de l'homme a bientôt semblé insuffisante pour satisfaire ce besoin de peindre l'action violente. On lui préfère l'étude des animaux, et il est remarquable que depuis Géricault, le patriarche de la jeune école, jusqu'à Mlle Bonheur, personne n'échappe à cette tendance. Le cheval, le lion, le tigre et les chiens ont défrayé les compositions les plus vantées de l'école romantique. On est descendu à chercher des sujets qui motivent cette exploitation du règne animal; si bien qu'on a vu des toiles qui pouvaient servir d'enseigne aux maquignons, aux cornacs de ménageries ou à l'équarrisseur de Montfaucon. — Heureux encore quand l'*inspiration* des poètes romantiques, qui prétendent rendre aux mots leur vrai sens, n'entraîne pas les artistes à ne plus donner aux bêtes leur vraie forme! Si plusieurs peintres semblent avoir fait un stage profitable dans l'arche de Noé, il en est d'autres qui s'ingénient tellement dans la poursuite de l'*idéal*, que leur imagination s'égare, la réalité disparaît; en sorte que l'*idée* de l'homme, l'*idée* du lion, finissent par se confondre si bien, qu'on ne sait plus qui de l'un ou de l'autre doit rugir ou parler.

Maintenant, occupons-nous de la *couleur*. Les sauvages aiment le bleu, le vert, le rouge, le jaune, et toutes les teintes vives et tranchées qu'on appelle les couleurs. Les coloristes aiment la *couleur*. — Laquelle?.... Pourquoi ce singulier? S'agit-il de l'adoption de l'une d'elles à l'exclusion des autres, ou bien ce mot, la *couleur*, a-t-il un sens figuré qui révèle l'existence d'une théorie? — Demandez cela au coloriste le plus ennemi des théories et des systèmes; vous êtes à peu près certain de le surprendre et de le mettre en colère ; mais, quelle que soit sa fougue, il vous répondra avec beaucoup de sens que la beauté de la couleur ne réside pas dans la qualité ou l'intensité d'un ton produit par un corps brut ou une préparation chimique; qu'il faut distinguer entre le teinturier et le peintre; que pour ce dernier l'art consiste à employer toutes les variétés de couleurs pour en former un ensemble homogène, soumis à des lois d'harmonie aussi rigoureuses que celles de la musique, et dont les accords, les gammes et les gradations peuvent s'étudier dans la décomposition de la lumière par le prisme, dans la coloration des plantes et des fleurs, dans les couches transparentes des coquillages, dans le plumage des oiseaux, où les nuances les plus tranchées s'harmonisent par des transitions hardies ou délicates et qui, étant bien observées, résolvent toutes les difficultés de l'harmonie des couleurs. Théoricien sans le savoir, il vous dira, ce romantique précieux, que pour produire un grand effet il faut faire taire les tons criards, voiler ou salir les lumières trop vives, soumettre impitoyablement l'individualité des tons à la loi de l'unité, comme fait le soleil qui dompte sous le feu de ses rayons le bleu du firmament et le feuillage des bois.

Mais ce n'est pas tout : il analysera les procédés avec une exactitude minutieuse, il vous démontrera que les grands peintres de toutes les écoles, bien que dans des gammes et avec des inflexions différentes, se sont invariablement soumis aux mêmes lois, et que, tout en ayant le sentiment inné, ils ont été savants et traditionalistes dans les principes et même dans les procédés. Il invoquera, ce fier Sicambre, le Titien, les Carrache, Paul Véronèse, Rembrandt et Rubens; il reconnaîtra dans le passé des prédécesseurs, et il y saluera des maîtres. Après cela, essayez de lui dire que ce qui constitue la beauté d'un tableau c'est : 1° l'idée ou le sujet; 2° la composition ou le choix et la disposition des figures qui doivent avoir une importance et une action déterminées; 3° le dessin, qui donne la forme, le mouvement, l'expression et le style approprié au sujet; 4° la couleur, qui doit fournir son contingent sans troubler l'unité de l'œuvre, et sans nuire par un envahissement désordonné à l'importance des conditions précédentes. Dites-lui, en un mot, que le beau résulte précisément de l'unité harmonieuse du sujet et des moyens d'exécution, et que « quiconque ne sent pas la beauté et la force de cette « unité et de cet ordre n'a encore rien vu au grand « jour : il n'a vu que des ombres dans la caverne de « Platon (1). » Aussitôt ce même romantique crie au système, à la théorie, et se détourne comme s'il voyait un spectre.—Eh bien, soit! laissons-là nos théories; suivons le romantique sur le terrain de la pratique. C'est là surtout que nous apprendrons à le connaître tel qu'il est, c'est-à-dire dans toute la splendeur de son individualité.

Tout homme a son individualité, et bien qu'on pense

(1) Fénelon.

et qu'on agisse conformément à des lois communes, il y a des particularités, des nuances de caractère et de sentiment qui se manifestent dans tous les actes de la vie, et qui se révèlent avec une grande vivacité d'expression dans la parole, le geste et les conceptions artistiques. Celui qui s'efforce de mettre en évidence les qualités bonnes ou mauvaises qui le distinguent, est importun et affecté, au lieu d'être simple et naturel comme le sont ordinairement les gens de goût et les esprits supérieurs, qui suivent leur pensée, s'élèvent, et quelquefois se perdent avec elle, mais sans se préoccuper jamais de leur personnalité.

Le romantique veut être original à tout prix ; c'est lui qu'il cherche; c'est sa force, son génie, sa gloire, qui le poursuivent et qu'il poursuit. Mais l'inspiration a ses heures, ses caprices et ses illusions. Un jour un coloriste était assis dans son atelier devant deux esquisses qu'il venait de soumettre au jugement de quelques intimes. Elles avaient été louées, mais avec cette restriction que l'une rappelait trop un tableau de M. Delacroix, et que l'autre n'était qu'une réminiscence heureuse mais un peu trop pâle des *Bohémiens* de Diaz. Quelle déception ! Evidemment l'inspiration n'est pas venue en ligne directe. O muse capricieuse ! ô cigare éventé ! Aussi le peintre découragé ne l'invoque-t-il plus; aussi n'a-t-il que des imprécations pour elle, pour ses amis, pour ses toiles et pour lui-même. Tandis qu'il passe et repasse ses doigts dans sa chevelure électrisée, son regard se fixe, et sa fureur s'apaise devant l'objet qui est à ses pieds. Sur un lambeau d'étoffe, gisant dans la poussière, il aperçoit des accidents bizarres, des couleurs innomées, des formes indécises, quelque chose enfin qui

séduit l'œil et arrête l'attention. Il l'étend, le contemple à distance, et bientôt son imagination voit surgir de ce chaos fortuit tout une composition mouvante. Il croit distinguer la mer ou la plaine, un chemin ou un fleuve, des groupes d'hommes ou d'animaux, des potences ou des clochers, une femme qui arrive ou qui s'enfuit, etc.; mais, par-dessus, tout un ensemble et des rapports de tons aussi harmonieux qu'inusités. A l'aide de quelques couches de bitume et de force coups de grattoir, le torche-pinceau, précieusement cloué sur un châssis, devient bientôt une esquisse. On y voit un groupe principal représentant une femme étendue à terre et tenant des enfants sous ses bras. Puis beaucoup d'autres groupes dispersés confusément dans un paysage invraisemblable, semé de monuments fantastiques, sous un ciel fort orageux. Après s'être extasié longtemps devant cette pochade, le peintre se décide à en faire un tableau; mais afin d'en déterminer le sujet, il convoque ses amis et les consulte. Cette fois personne ne conteste l'individualité de l'artiste et l'originalité de son œuvre. Les uns y voient une scène du déluge universel, les autres la peste de Florence, le sac de Jérusalem, le massacre de Saint-Domingue, enfin, une catastrophe quelconque; car ce qui distingue avant tout l'esquisse, c'est un aspect profondément calamiteux. On discute, on hésite : le peintre ne s'inquiète que d'une chose: l'exécution en grand lui permettra-t-elle de reproduire dans toute leur richesse ces délicieux rapports de tons qui font le charme de sa pochade? — Au milieu de toutes ces incertitudes, arrive la commande d'un tableau, la *Fuite en Egypte*. C'est un trait de lumière : le sujet est trouvé! L'esquisse, reproduite en grand, devient une représen-

tation furibonde du massacre des Innocents; et au fond du tableau, ceux qui tiennent absolument à voir la Sainte-Famille, peuvent distinguer, avec un peu de bonne volonté, deux petits personnages drapés d'une façon bédouine, et un quadrupède ressemblant assez à un âne. Le sujet est bien un peu sacrifié; mais « quelle exécution vivace et flamboyante! » quelles « ombres rembranesques » s'étendent sur cette « composition torrentueuse! » quelles « poses strapassées! » prennent ces bourreaux! comme cette toile est « martelée par une brosse furieuse! » et dans ce ciel, quel « bleu implacable! » — Le grand cymbalier de l'école romantique pourra célébrer cette œuvre envoyée à l'église de X....; mais ce que sa plume ne saurait décrire, tout habile qu'elle soit, c'est le désappointement du curé et la profonde stupéfaction de ses paroissiens. — Vieillard stupide! stupides bourgeois!!

Nous arrivons maintenant à une autre série de peintres, qui, prenant l'art en lui-même comme un moyen et non comme un but, se placent d'un même coup au-dessus des disputes d'atelier pour entrer dans cette véritable école qui pense avant d'agir, et qui donne à l'œuvre de sa pensée la valeur d'un enseignement. Dans cette école, il y a deux camps : l'un soumis à l'Eglise et qui la sert, l'autre qui la brave et qui l'insulte. La tolérance et l'impartialité qu'on observe dans des questions d'art plastique ne seraient ici qu'une indifférence coupable. Il ne faut pas non plus, comme cela arrive trop souvent, qu'une plume catholique vienne, par des appréciations maladroites et une complaisance dont personne n'est

dupe, compromettre une bonne cause et augmenter la confusion dans les rangs de ceux qui luttent. Ce n'est pas une excuse valable que de se retrancher derrière ses bonnes intentions et son incompétence, car le mieux, en pareil cas, serait de savoir se taire. Nous conjurons donc les observateurs et les juges de demeurer assis dans les plis de leur toge, en dehors de la lice où doivent se mesurer les champions de la vérité et du mensonge.

Si donc l'impiété ou l'erreur viennent à nous, soit ouvertement, soit sous le couvert d'une peau de brebis, aucune considération personnelle, aucune prudence humaine ne nous empêchera de démasquer le diable, qu'il soit peintre, poëte, archéologue ou franc-maçon, « *prudentia carnis mors est* » (1).—Nous serions désolé d'écrire une seule ligne qui puisse décourager un talent indécis et nuire à un homme de bonne volonté ; mais en présence d'une hostilité systématique, devant les réclames insolentes du génie incompris, qui torture l'histoire pour insulter à Dieu, à la justice et aux croyances les plus saintes, nous ne connaissons d'autre action charitable que celle recommandée par saint François de Sales, dont les incroyants eux-mêmes proclament la mansuétude : « Il ne faut pas, pensant fuir le vice de la « médisance, favoriser, flatter ou nourrir les autres ; « mais il faut dire rondement et franchement mal du « mal, et blâmer les choses blâmables .... C'est cha- « rité de crier au loup quand il est entre les brebis, « voire où qu'il soit » (2).

Le lendemain de la révolution de Février, en même temps qu'on organisait la permanence du désordre sous

(1) Rom. VIII. 6.
(2) Introduction, ch. XXVIII.

forme d'ateliers nationaux, on entendit parler d'un projet de décoration du Panthéon, dont la direction fut confiée à M. Chenavard, par arrêté de M. Ledru-Rollin, ministre de l'intérieur. Un appel fut fait à tous les artistes, afin qu'ils vinssent coopérer à cette entreprise. Moyennant 10 francs par jour, ils devaient vendre leur abnégation et leur travail au grand compositeur, qui, malheureusement, ne sait pas peindre. Les murs si souvent profanés du sanctuaire de la patronne de Paris sont aujourd'hui protégés contre cette nouvelle atteinte du génie révolutionnaire, toujours plus prompt et plus sûr de ses coups quand il démolit que lorsqu'il édifie : toutefois, en vertu d'un droit qu'on a dû respecter, cette commande, qui avait soulevé les protestations des catholiques à la tribune et dans la presse, est demeurée valable. Sa destination seule est devenue incertaine, et les immenses cartons de M. Chenavard errent dans les expositions, sous le regard indifférent des curieux.

Sous les titres d'*Histoire de l'humanité* et de *Philosophie de l'histoire*, nous trouvons réunis tous les personnages qui peuvent rappeler les faits religieux ou politiques accomplis depuis Adam jusqu'à nos jours.—Moïse et Homère ouvrent les deux sources historiques qu'une saine critique va dégager des traditions impures des superstitions chrétiennes et païennes, pour montrer la marche progressive de l'humanité dans *Christ*, qui, après Platon, en est l'expression *jusqu'ici* la plus parfaite.

Il faut voir un certain tableau de forme circulaire, intitulé : *Philosophie de l'histoire*, pour bien saisir la pensée de l'auteur. Malheureusement, telle est la paresse et l'insouciance du public, que personne ne s'arrête de-

vant ce logogriphe mal dessiné et mal peint, et qui, cependant, nous a paru être le meilleur échantillon du talent incontestable de ce compositeur. Sans cet examen préalable, on ne voit pas ce qui caractérise les sujets isolés de l'Histoire sainte, qui accompagnent ceux de l'Histoire romaine, dans la série des cartons du Panthéon. On ne voit pas, par exemple, cette assimilation habile du berceau de Jésus dans l'étable de Bethléhem à celui de Romulus et de Rémus, que des bergers découvrent dans un lieu désert et sauvage. Aucune marque, aucun signe divin n'altère la similitude de ces deux origines de la civilisation romaine et de la civilisation chrétienne.

La peinture, ce livre des ignorants, est devenue inintelligible pour les savants d'aujourd'hui. Aussi, avons-nous rencontré certains critiques prêts à entonner des hymnes devant ces compositions, où la part du christianisme leur semble assez belle, parce qu'au frontispice de ce panthéon ils découvrent un personnage équivoque, qui pourrait bien être le bon Dieu. Les imprudents! Ils veulent régenter les artistes, et ils se laissent prendre à des piéges aussi grossiers! Ils parlent à tout propos de la poésie et de l'art chrétien, et ils ne savent pas reconnaître la *doctrine humanitaire* à ce niveau brutal qui, en politique, fait tomber les têtes et les couronnes, et en art supprime dans la représentation de Notre-Seigneur et des saints les attributs divins : l'auréole, les anges, la gloire et tout ce que la foi véritable a si merveilleusement exprimé par la langue du symbolisme traditionnel. — Et il ne nous serait pas permis de nous élever contre de semblables méprises, dont le moindre inconvénient est de nous faire passer pour

dupes, et qui jettent l'incertitude et le découragement dans le cœur de quelques pauvres jeunes gens qui se dévouent encore à déblayer la voie sacrée de l'art chrétien!

Mais c'est en vain qn'on cherche à étouffer la poésie vivante et créatrice de la foi catholique sous la forme inanimée du rationalisme. On s'étonne que celui qui en poursuit l'essai ait besoin, pour réaliser ses rêves, d'une assistance étrangère, et que sa main soit inhabile à traduire sa pensée. Nous croyons, nous, à la main desséchée du peintre de Byzance, qui essaya de peindre les traits du Christ d'après ceux d'une idole... Nous croyons aussi à sa guérison miraculeuse. — Toutes ces tentatives demeureront donc infructueuses, et plutôt que d'entraîner l'art dans cette voie de destruction, on le refoulerait, comme au temps de la Réforme, dans les fictions de la mythologie païenne.

Tel est le danger que présentent ces funestes doctrines. On sait d'où elles viennent. Ce n'est plus la théorie astronomique, qui voyait dans Notre-Seigneur une allégorie du soleil, et dans les douze signes du zodiaque une représentation des apôtres du dieu du jour. Le rationalisme se perfectionne en devenant plus positif. Il se contente de repousser la divinité de Jésus-Christ; il admet son existence historique, et, pour échapper au matérialisme, qui lui répugne, il remplace Dieu par une âme collective, qui est l'humanité tout entière. Quoi de plus simple et de plus clair? Moïse, Confucius, Platon, *Christ* et Mahomet font partie du grand Tout.— C'est pour cela que Dieu est grand, et que Chenavard est son prophète ! — De cette manière la révélation se fait peu à peu, tout le monde y contribue, et chacun en profite..., heureusement pour ce profond génie, qui n'eût jamais

trouvé cela tout seul, et qui n'est révélateur que pour quelques badauds qui n'ont jamais rien lu.

Il se trouve toujours des adeptes mal disciplinés qui laissent voir que l'adoption du système est bien moins motivée par une conviction réfléchie, que par le besoin de se faire une enseigne. M. Glaize est cet enfant terrible. Admirons le trait sublime et poétique qui perce à jour le ballon français de la doctrine allemande : sur le plan uniforme d'un ignoble échafaud, se dresse une ligne de poteaux sur lesquels sont inscrits les noms de quelques hommes célèbres par leur génie, et dont la vie a été marquée par quelque atteinte douloureuse. Ces héros de l'humanité, victimes de l'envie, de la tyrannie, de l'ignorance et du fanatisme de *l'humanité elle-même,* sont représentés au-dessous des gibets qui portent leurs noms. Ce sont : Bernard de Palissy, Lavoisier, Papin, Cervantes, Socrate et Esope, etc., et enfin une figure aussi hideuse que les autres, dans laquelle cependant il est impossible de ne pas reconnaître Notre-Seigneur Jésus-Christ...... Ce tableau, intitulé le *Pilori,* a pour épigraphe deux vers de Béranger :

> Si des rangs sortent quelques hommes,
> Tous nous crions : à bas les fous!

Cette philosophie de chansonnier est-elle assez transparente? Voit-on suffisamment qu'en citant ces vers, l'auteur du *Pilori* a pensé à lui-même, bien plus qu'à l'inconvenance de cet amalgame impie? Telle est la seule excuse que nous puissions trouver pour cette œuvre, qui soulève, il est vrai, l'indignation de quelques *dévots* comme nous, mais qui a trouvé grâce et faveur devant le Jury d'Exposition chargé de sauvegarder

l'honneur des artistes français. Cependant l'auteur n'a atteint qu'une partie de son but : ses contemporains ne le mettront pas au pilori, et la postérité n'aura pas le souci de le réhabiliter.

La pensée des peintres humanitaires se définit nettement : ils nient et suppriment la révélation en matérialisant d'un même coup l'histoire de l'Eglise et de son divin fondateur. L'hostilité a ses ruses, mais au fond elle se manifeste clairement. Il n'en est pas de même de l'incertitude et de l'erreur qui peuvent surprendre l'imagination d'un artiste chrétien, et personne moins que nous ne pourrait se méprendre sur les intentions et le caractère de M. Janmot. Dans son œuvre, intitulée : *L'Ame, poëme en dix-huit tableaux*, il s'est malheureusement égaré dans les conceptions nébuleuses et abstraites de l'Idéalisme. L'âme ici-bas ne se manifeste jamais par des actes d'une vie indépendante. Il faut qu'elle soit unie substantiellement à un corps pour constituer un être vivant. La séparation de l'âme et du corps n'a lieu qu'à la mort, et jusque là il est aussi impossible à une âme de penser et d'agir sans le secours du corps, qu'à un cadavre de se tenir debout. Il suffit, du reste, de lire les titres des tableaux de M. Janmot pour s'apercevoir que le plan de son œuvre ne peut s'adapter à aucune doctrine définie, et que sa base et ses divisions ne reposent que sur des données arbitraires. Voici la liste de ses dix-huit tableaux : *Génération des Ames. — Passage des Ames. — L'Ange et la Mère. — Le Printemps. — Souvenir du Ciel. — La Famille. — Le Sentier dangereux. — Le Cauchemar. — Le Grain de blé. — Première Communion. — Virginitas. — L'Echelle d'or. — Rayons de soleil. — Sur la Montagne. — Un Soir. — Le*

Vol de l'Ame.—*L'Idéal.*—*La Réalité.*—Dans cette suite d'épisodes, l'auteur n'a tenu compte ni du péché originel, ni du baptême, ni des tentations et des épreuves que renferme la vie de l'homme. Telle devait être la conséquence inévitable de son point de départ, qui est la négation du principe constitutif de l'humanité ; mais il a cessé évidemment d'être conséquent avec lui-même en représentant l'*âme* sous les traits d'un jeune homme, et en lui donnant une compagne, jeune fille qui erre avec lui tantôt sur la terre, tantôt dans les nuages. Tous deux, dans les rêves d'un amour égoïste, poursuivent un pèlerinage fantastique, jusqu'à ce que l'un d'eux s'arrête et plante une croix sur la fosse fraîchement recouverte de sa jeune compagne. Ce tableau funèbre, qui termine le *Poëme de l'âme*, s'appelle la *Réalité*. Veut-on se rendre compte du sens réel de ce dédoublement d'une âme dont une partie est sous terre tandis que l'autre gémit? il suffit d'y joindre le commentaire poétique du Pindare de la théorie panthéiste.

Fleuves, rochers, forêts, solitudes si chères,
Un seul être vous manque, et tout est dépeuplé.
. . . .
Que ne puis-je, porté sur le char de l'aurore,
Vague objet de mes vœux, m'élancer jusqu'à toi !
Sur la terre d'exil pourquoi restai-je encore ?
Il n'est rien de commun entre la terre et moi.
Quand la feuille des bois tombe dans la prairie,
Le vent du soir se lève et l'arrache aux vallons.
Et moi, je suis semblable à la feuille flétrie ;
Emportez-moi comme elle, orageux aquilons !

Quel est donc cet *idéal* qui se place entre la réalité et la fiction pour ne voir dans la première que des sujets

hideux, et pour substituer dans l'autre le culte de la créature à celui du Créateur; qui va brûler ses ailes à la lumière divine, en représentant le Saint-Esprit sous les traits d'une femme, au mépris des défenses des Conciles, qui insulte au foyer paternel et à celui de la science, où il n'a rencontré ni enseignement, ni affection, ni dévouement? Quelle est cette *âme* qui semble ne vouloir rien donner parce qu'elle n'a rien reçu, et qui concentre toutes ses facultés dans une inaction presque sauvage? L'homme n'est ni ange ni bête..... a dit Pascal. Aussi est-il consolant pour l'humanité de penser que l'ange de l'idéalisme n'est qu'un vain fantôme, et que tel n'est pas assurément le type *idéal* du chrétien. L'*homme*, le vieil homme déchu, régénéré par le baptême, celui que Dieu a créé « pour le connaître, l'aimer, le servir, » doit paraître à tout le monde plus intéressant et plus beau. — Il est regrettable de voir un talent aussi original, aussi pur et aussi distingué que celui de M. Janmot, au service d'une doctrine que la foi repousse, et qui entraînerait infailliblement dans le matérialisme quiconque ne serait pas retenu comme lui par le contre-poids du sentiment chrétien.

Rien n'est plus propre à faire ressortir l'inconsistance de ces imaginations romanesques que de leur opposer une œuvre conçue dans le même ordre d'idées, mais où se reflètent la clarté, la précision et la certitude de la doctrine qui en a fourni l'inspiration. Le tableau du *Bien et du Mal*, de Victor Orsel, est le meilleur exemple que nous puissions opposer à cette poésie maladive qui cherche l'Idéal dans la brume, la réalité dans la poussière du tombeau, et qui préfère s'étioler dans le vide, plutôt que de respirer l'air et de parler la langue des

simples mortels. — Sur une seule toile, divisée en dix compartiments, Orsel a représenté la lutte du Bien et du Mal par le développement parallèle de l'histoire de deux jeunes filles. — Au centre du tableau, dans le compartiment principal, on les voit toutes deux dans tout l'éclat de leur jeunesse. L'une d'elles, pieuse et recueillie, étudie le livre de la sagesse : son bon ange la couvre de son bouclier. L'autre a jeté son livre à terre : pensive et ardente à la fois, elle écoute, les yeux brillants de plaisir, les suggestions de l'esprit infernal. Cette jeune fille est belle, plus belle peut-être que sa compagne, mais le hideux conseiller qu'elle écoute fait pressentir le sort qui l'attend. Au-dessous de ce groupe principal, et dans l'ornement qui l'encadre, on voit le globe du monde que se disputent un ange et un démon. Au-dessus, et toujours dans l'ornement, l'œil de la Providence; puis, à gauche, l'histoire de la pieuse jeune fille, à droite celle de la jeune fille tentée, se déroulent en huit médaillons entourés d'ornements symboliques. On voit d'abord la fille séduite s'enfuyant loin du toit paternel avec un jeune cavalier. Ils s'embrassent, et leur cheval les emporte au galop. La tête ailée du démon sourit à ce spectacle et vole auprès des deux amants. L'arbre qui ombrage ce groupe porte le fruit défendu. Ce simple accessoire montre à quel point Victor Orsel était préoccupé du but moral de son œuvre. Ce médaillon, fût-il isolé des autres, et ne semblât-il au premier coup d'œil qu'une scène de roman, la tête du démon et l'aspect du fruit défendu indiqueraient bientôt la punition terrible qui attend la fille coupable.

Au second médaillon, on voit la malheureuse agenouillée avec un petit enfant près d'elle, au pied de la

maison de son amant. Elle n'est déjà plus belle ; son visage est flétri de larmes, et elle montre à son séducteur son enfant tout en pleurs. Un valet l'insulte, et le maître, assis à une fenêtre, raille la pauvre abandonnée. Dans le troisième tableau, on la voit repoussée par ses parents indignés. Enfin, au quatrième épisode, le hideux suicide succède à un crime aussi grand : la malheureuse se pend auprès de son fils, qu'elle a tué. — Il semble que le doux pinceau de Victor Orsel se soit arrêté malgré lui à ces scènes désolées, et qu'il avait hâte de retracer les vertus et le bonheur de la jeune vierge. — Le premier médaillon de gauche, celui qui correspond au tableau de la fuite, montre la jeune chrétienne demandée en mariage. Le front baissé, elle indique sa mère au jeune homme qui la demande. Son geste est d'une grâce et d'une modestie charmantes. Le jeune homme s'avance ferme et respectueux. La vieille mère pose sa quenouille, se redresse et examine le nouveau venu d'un air soupçonneux et ému, comme celui qui en veut à son plus cher trésor.—Au second tableau, les parents de la jeune fille fiancent les époux. Le père parle au jeune homme avec autorité. Celui-ci est calme et heureux : la jeune fille présente sa main à l'anneau nuptial avec une confiante candeur ; mais la mère surtout est admirable. Elle tient sa fille et l'amène à son époux ; mais ses mains semblent vouloir la retenir tout en la donnant, et ses yeux en pleurs, levés vers le jeune homme, lui disent bien mieux que les paroles du père : Aimez-la bien ; je vous donne là plus que ma vie !—Au troisième tableau, le jeune chevalier part pour la guerre. Il fait ses adieux à sa femme, et semble tout ému et inquiet de la laisser. La jeune mère, tendre et courageuse, montre à son

époux le nouveau-né qui la consolera, et que l'aïeule berce sur ses genoux.—Enfin on voit le guerrier de retour : il a posé ses armes sur le lit nuptial, et tout joyeux de la force et de la beauté de son fils, il s'occupe à guider ses premiers pas. Le petit enfant tend ses bras vers sa mère ravie, et l'aïeule, les laissant jouir seuls des caresses de leur enfant, les contemple tous trois, heureuse de leur bonheur.

Au sommet de toute la composition, le Christ juge les âmes des deux jeunes femmes. L'une est reçue parmi les anges, l'autre est entraînée par le démon. Elles reparaissent là avec leur beauté première, mais sur le visage de l'une d'elles se peint le bonheur des élus, sur celui de l'autre le suprême désespoir.—Les inscriptions, les ornements, tout concourt à compléter le sens déjà si clair de ces compositions. Deux petites figures de chaque côté, placées dans des rinceaux de feuillages symboliques, représentent les enfants des deux jeunes femmes, avec de saisissants contrastes. Ainsi, l'enfant né du mariage béni joue innocemment dans son petit chariot blanc; plus haut, on le voit dormir, paisible et souriant. L'enfant dont la naissance fut maudite s'amuse à tourmenter un oiseau. On le voit dormir aussi; mais du dernier sommeil, et percé d'un poignard.—Un ecclésiastique disait en regardant ce tableau : « Cette peinture fera autant de bien que beaucoup d'excellents sermons. » On ne saurait en faire un plus grand éloge, et aucun assurément n'eût touché davantage le cœur si chrétien de Victor Orsel. — Pendant toute la durée de l'Exposition universelle, la galerie du Luxembourg a présenté le singulier spectacle d'un groupe sans cesse renouvelé, et qui semblait être toujours le même

par l'unanimité et la conformité des suffrages. Les artistes, les savants, les riches, les pauvres, les vieux, les jeunes, tous s'arrêtent, et les plus légers s'étonnent, comprennent et réfléchissent devant le tableau du *Bien et du Mal*. L'âme du spectateur s'émeut en suivant cette série d'épisodes. Il reconnaît dans le contraste de la vierge folle et de la vierge sage, les luttes incessantes qui l'agitent lui-même, et il lui devient impossible d'assister à leur jugement sans faire un retour sur lui-même, et sans répondre pour son propre compte à Celui qui interroge les consciences et qui pèse les âmes.

Cette nouvelle épreuve d'une exposition publique suffirait pour justifier la place que nous donnons ici à l'œuvre d'un artiste qui n'est plus, mais dont la gloire toute jeune grandit chaque jour. D'ailleurs, cette épreuve a été couronnée d'un plein succès : nous y voyons un heureux présage pour la gravure si parfaite que M. Vibert est sur le point d'achever; nous y voyons surtout un gage de la vitalité des œuvres vraiment chrétiennes.

Orsel a d'autres titres encore pour revivre dans nos souvenirs au moment où nous voulons entretenir nos lecteurs des peintres qui suivent les traditions de l'art chrétien. Toutes les revues se sont occupées de l'école allemande, et la critique n'a pu se dispenser de parler d'Overbeck et de ses amis, bien que ces artistes éminents se soient abstenus d'envoyer leurs œuvres à l'Exposition universelle. Les mêmes raisons, la même équité nous obligent à rappeler ici le premier de nos peintres qui ait ouvert la voie dans laquelle se concentrent les espérances et tout l'avenir de l'art chrétien. Orsel est l'Overbeck français, avec cette différence que l'un a rencontré en France des résistances, des préventions et je ne sais

quelle défiance administrative, tandis que l'autre inaugurait en Allemagne une espèce de renaissance artistique, favorisée dans son développement par les plus vives sympathies. Mais les difficultés qu'a rencontrées Orsel ne font qu'ajouter à son mérite, et s'il a transplanté la même doctrine sur un sol plus agité, au moins n'a-t-il rien épargné pour que les racines fussent profondes et capables de résister aux tempêtes. Il est mort à la peine : mais son œuvre subsiste; ses élèves et ses amis la continuent avec un dévouement dont il leur a laissé l'héritage, mais qu'ils ne dépasseront jamais.

Il faut donc sortir de l'enceinte du palais provisoire si l'on veut étudier la marche de l'art chrétien. La chose en vaut la peine; aussi les artistes étrangers qui s'y intéressent n'ont pas manqué d'aller chercher dans nos églises les signes les plus réels de sa vitalité. Là, mieux que partout ailleurs, ils ont pu voir que le bon grain est mêlé à l'ivraie; mais au moins les plantes parasites qu'on y rencontre témoignent que le bien ne se fait pas par hasard, et que les plus habiles comédiens ne parviennent jamais à exprimer des pensées et des sentiments dont leur cœur n'est pas pénétré. On voit certaines chapelles à Saint-Eustache, à Saint-Merry, à Saint-Séverin, à Saint-Gervais, et ailleurs, dont la décoration a été confiée à des peintres romantiques, à des académiciens archéologues, grecs ou gothiques, mais incroyants, et quelquefois même protestants. On peut aisément se convaincre que malgré la souplesse de leur talent ils échouent immanquablement, et trouvent toujours dans ces sortes d'épreuves le revers de leurs succès de salon. Ils ont beau s'affubler d'une défroque byzantine, allonger les plis de leurs draperies, baisser les yeux, se voi-

ler la face et s'aplatir dans le pastiche archéologique, le bout de l'oreille échappe toujours, et on reconnaît infailliblement sous leurs masques les peintres de Thalie, de Terpsichore, de l'Ange déchu ou de Lisette. Aussi a-t-on distingué comme elles méritaient de l'être la chapelle de la Vierge, peinte par Victor Orsel, celle de l'Eucharistie, de M. Alphonse Périn, et celle du Baptême, peinte par M. Roger. Ces trois chapelles de Notre-Dame-de-Lorette, commencées en 1833, donnent la date de la rénovation de la peinture religieuse et monumentale dans nos églises de France. La similitude de la disposition architecturale, et par-dessus tout le désir de produire une œuvre harmonieuse et favorable à l'ensemble de l'édifice, avait porté ces trois artistes à se concerter entre eux pour obtenir ce résultat. La variété des sujets et l'individualité inévitable et très-légitime du talent devaient seules établir des différences. Les sujets consacrés par la tradition liturgique sont réservés pour les coupoles, et occupent par conséquent le centre et le point le plus élevé. Les pendentifs et les pilastres offrent des divisions naturelles réservées pour la partie historique et le développement moral du sujet. Aussi rien n'est plus intéressant pour le spectateur que de reconnaître les sujets, d'en expliquer les rapports et l'ordonnance sans le secours d'un livret.—On ne trouve à l'Exposition que trois cartons de la chapelle de la Communion, peinte par M. Alphonse Périn. C'est assez pour donner une idée du beau et sérieux talent de l'auteur; mais ce n'est qu'un feuillet détaché d'un ouvrage aussi remarquable par son étendue que par l'ordre et l'homogénéité qui règnent dans la composition des sujets et leur exécution. Nous avons rendu compte de ce

beau travail lorsque le public fut admis à le visiter pour la première fois (1). Ce fut en même temps pour nous une occasion de rendre hommage à la mémoire de celui dont M. Périn était le compagnon assidu, à ce guide bienveillant et éclairé qui agrandissait pour nous, et pour bien d'autres, le domaine de la critique et des études, en l'élevant au-dessus des disputes d'atelier, et en inaugurant la voie plus large et plus féconde des grandes traditions. Aujourd'hui nous pouvons nous féliciter d'avoir trouvé dans M. Périn le propagateur ardent des mêmes idées, le même empressement à les faire rayonner autour de lui par la parole et par l'exemple. Une distinction des plus honorables est venue le récompenser de ses travaux; mais ce que son noble cœur n'apprécie pas moins, c'est l'affection qu'ont reportée sur lui les amis et les disciples d'Orsel.

L'exposition de M. H. Flandrin serait bien loin de donner une idée de la facilité avec laquelle il a pu couvrir en très-peu d'années l'immense surface de l'abside de Saint-Germain-des-Prés, de la frise de Saint-Vincent-de-Paul, et la totalité de la belle église de Saint-Paul de Nîmes, bâtie en style byzantin par l'habile architecte M. Questel. On a pu voir, en dehors des salles de peinture, de petites esquisses gravées où se déroulait la belle procession de saints qui orne l'église de Saint-Vincent-de-Paul. Nous avons loué ces peintures dans une revue qui n'est pas toujours impartiale quand il s'agit d'art moderne, mais celles-ci avaient trouvé grâce devant l'exclusivisme archéologique, parce qu'en effet tout, dans ce travail, témoignait du respect de l'auteur

(1) Voir l'*Univers* du 9 octobre 1852.

pour la science iconographique. Aussi nous étions-nous attaché à faire ressortir cette qualité qui, assurément, n'est pas la moindre dans l'œuvre de M. Flandrin, ce qui n'empêche pas l'élève de M. Ingres et le pensionnaire de Rome d'être tout à fait moderne dans la forme d'art qu'il applique aux sujets religieux, et de ne pas se croire obligé d'estropier ses saints et d'offenser le bon goût et le bon sens par la reproduction servile et grossière des imperfections du gothique.—MM. Amaury Duval et Sébastien Cornu suivent la même voie, et chacun s'applique à mettre au service de sa pensée le dessin, la couleur, la perspective et même les renseignements archéologiques que personne aujourd'hui ne peut dédaigner impunément. Tous ces éléments réunis constituent l'art du peintre chrétien; aucun d'eux ne doit être rejeté systématiquement, de même qu'aucun d'eux ne peut suppléer au sentiment profond et sincère que la foi seule peut donner. — C'est dans l'église de Saint-Germain-en-Laye qu'il faut aller chercher M. Amaury Duval. — C'est à Saint-Séverin que nous avons trouvé M. Cornu peignant sur les deux faces d'une chapelle latérale les deux patrons de cette église : d'un côté, saint Séverin de Paris reçoit le jeune Clodoald, petit-fils de Clovis, qui, agenouillé et déposant ses armes royales, lui demande l'habit sous lequel il deviendra une des gloires de l'Eglise; de l'autre saint Séverin d'Agaune, sollicité par la reine sainte Clotilde pour la guérison de Clovis, lève au ciel un regard plein de foi, et étend son pauvre manteau sur la tête du Barbare prédestiné qui se courbera bientôt sous la main sacerdotale de saint Remi. — L'espace nous manquerait si nous voulions énumérer toutes les œuvres qui auraient droit à être

rappelées ici. Cependant, puisque nous sommes sortis de l'Exposition, nous ne voulons pas y rentrer sans nommer encore quelques-uns des peintres qui n'y figurent pas, bien qu'ils soient pleins de vie, d'ardeur et de talent. — Nous citerons encore comme une belle et touchante inspiration le Saint Louis mort, étendu sur un lit de cendres dans l'attitude de Notre-Seigneur crucifié, peint à Saint-Séverin par M. Leloir. — La séparation de saint Pierre et de saint Paul, tableau placé au musée du Luxembourg, qui a été exposé au Vatican, et a valu à M. Michel Dumas l'honneur d'une visite de N. S.-P. le Pape Pie IX et la décoration de l'Ordre de Saint-Silvestre. — Le martyre de saint André, de M. Pilliard, qui orne l'église de Vienne en Dauphiné. — La mère des Macchabées, de M. Alphonse Girodon, tableau empreint d'une mâle énergie et d'une foi primitive, qui fut exposé à Paris en 1851, et placé depuis au musée de Lyon.— L'Ange gardien, de M. Tyr, et le Christ enfant qu'il avait si admirablement exécuté pendant les loisirs que lui laissait son active coopération dans la chapelle d'Orsel.— M. Faivre Duffer, qui a envoyé une Pietà dans cette antique chapelle de Châtillon-d'Azergue, restaurée par M. Desjardins, et où il nous a été donné d'inscrire notre nom à la suite de ces vieux peintres qui affectionnaient les sanctuaires les plus humbles, et se laissaient entraîner au courant de l'amour de Dieu et au charme de la solitude, dans l'oubli de toute renommée. — M. Emile Lafon peignait en même temps à Brantôme une grande chapelle, dont un savant ecclésiastique a rendu compte dans l'*Univers*. Nous n'en connaissons malheureusement que les esquisses, mais elles nous sont un sûr garant du talent qui va bientôt se déployer à l'aise sur les

murs d'une chapelle de Saint-Sulpice.—M. de Margerie ne nous a rien laissé à dire sur les peintures de M. Romain Cazes à Bagnères-de-Luchon. — Si nous nous reportons devant la Cène exécutée à l'Antiquaille, et surtout devant la Vierge et les anges peints sur un retable en bois à la cathédrale de Lyon, nous retrouvons dans M. Janmot le peintre chrétien mieux inspiré par l'Evangile que par l'idéalisme que nous avons dû critiquer.—M. Charles Daverdoing a décoré la vaste coupole de la cathédrale d'Arras.— M. Lenepveu a exposé un tableau des martyrs apportés aux catacombes, dont nous aurions déjà parlé, si nous n'avions pensé lui faire plus d'honneur en le mentionnant ici.—Nous ignorons si les vingt-deux dessins de M. Beauvais, représentant la vie de saint Bernard, doivent être exécutés en peinture. Nous ne pourrions qu'en féliciter leur auteur et les RR. PP. Trappistes de Laval, qui sont possesseurs de ces belles compositions.—Nous voudrions encore citer MM. Raymond Balze, Timbal et Savinien Petit;—Et surtout M. Hallez, dont les compositions vraiment angéliques révèlent une piété profonde et une rare connaissance des Saintes-Ecritures; — et M. Clère, ce jeune peintre qui a représenté avec une simplicité touchante et poétique la légende de sainte Bonne, vierge de Pise, qui, revenant d'un pèlerinage, trouve le pont rompu, et sur l'ordre du Christ, lève les bras au ciel, et franchit miraculeusement le torrent débordé.

Tels sont les noms et les ouvrages des artistes chrétiens que notre mémoire a pu nous rappeler. Il y en a certainement d'autres que nous oublions, ou que nous ne connaissons pas encore. Qu'ils nous pardonnent une omission que l'avenir nous fournira l'occasion de répa-

rer. Déjà ils ont pu voir que ni système d'école, ni complaisance consentie ou imposée n'est venue entraver la loyauté de notre critique. Nous ne procédons pas par exclusion, si ce n'est lorsque la somme du mal l'emporte sur celle du bien, et que nous ne voyons aucun but utile aux critiques que nous en pourrions faire. Nous ne savons pas si tous ceux que nous venons de nommer méritent aux mêmes titres nos sympathies de catholique. Nous l'ignorons et nous voulons l'ignorer, afin de ne léser en aucune façon le droit acquis par leurs œuvres à notre respect et à notre justice. En cela, nous ne nous fondons pas sur une vaine générosité, mais bien sur une parole de Notre-Seigneur, qu'il est bon de rappeler ici.

« Alors Jean, prenant la parole, lui dit : « Maître,
« nous avons vu un certain homme qui chasse les dé-
« mons en votre nom, quoiqu'il ne nous suive pas, et
« nous l'en avons empêché.

« Mais Jésus lui répondit : « Ne l'en empêchez pas,
« car il n'y a personne qui, ayant fait un miracle en
« mon nom, puisse aussitôt après parler mal de moi

« Qui n'est pas contre vous est pour vous (1). . . . »

(1) Saint Marc, chap. IX, versets 37, 38 et 39.

ÉCOLE ALLEMANDE.

Tous les genres de peinture sont cultivés en Allemagne par des artistes du plus grand mérite : là, comme partout ailleurs, l'époque moderne est caractérisée par les influences les plus diverses; le caractère germanique se modifie plus ou moins, selon qu'il puise aux sources de l'Antiquité, du Moyen Age ou de la Renaissance. La Prusse, l'Autriche, la Bavière, la Saxe, le Wurtemberg ont envoyé plus de six cents œuvres d'art à l'Exposition universelle, et cependant nous avons entendu sortir de toutes les bouches cette singulière exclamation : « l'*Ecole allemande* n'a rien envoyé! » — On a bien vite discerné la valeur de deux ou trois cartons de MM. Cornélius et Kaulbach, en les regardant comme un spécimen de ce que l'on attendait, mais c'était moins pour leur rendre hommage que pour décharger sur eux la mauvaise humeur et le désappointement occasionnés par l'absence de l'*Ecole*.

Nous prenons acte de cet aveu spontané et unanime, qui nous dispense d'établir sur ce point l'avantage de l'École catholique allemande.—C'est bien elle dont l'absence a été constatée par toutes les voix de la presse, et bien qu'elle n'ait pas été couronnée dans le Palais de l'Industrie, elle n'en a pas moins gardé le rang qui lui appartient dans l'histoire de l'art contemporain. Pour cette fois, du moins, nous marcherons de compagnie avec la critique française, et si les peintres chré-

tiens de l'Allemagne ne sont pas venus, nous irons leur porter le tribut fraternel de notre admiration et de nos sympathies.

Frédéric Overbeck est le chef et le fondateur de cette jeune école. Renvoyé en 1809 de l'Académie de Vienne à cause de son opposition aux principes de l'école de Raphaël Mengs et de David, il vint à Rome avec deux compagnons, Vogel, de Zurich, et Pfoor, de Francfort. Bientôt Wintergarts se joignit à eux; mais au bout de deux ans, Pfoor mourut, les deux autres repassèrent les monts, et Overbeck resta seul. En 1811, Cornélius, Wilhelm et Schadow vinrent repeupler la colonie déserte et se grouper autour de celui qui avait résolûment fixé sa tente dans la ville éternelle. Ils ne furent pas dispensés de ces rudes épreuves qui accompagnent les entreprises humaines, et qui les entravent ou les fécondent selon qu'elles répondent aux desseins de Dieu. Rien n'est plus touchant et plus capable de relever les cœurs défaillants, que le récit des privations, du dénûment absolu et du courageux enthousiasme qui croît en proportion de l'adversité. Pendant l'occupation française, les pauvres artistes allemands vécurent sous le toit d'un couvent abandonné, et nous aimons à rappeler que ce fut l'intervention de M. Lethière, directeur de l'Académie de France, qui leur ouvrit ce saint et pauvre asile. Quelques uns d'entre eux furent obligés de s'employer à des travaux de terrassement pour gagner le pain de la petite communauté. Leur pieuse amitié, leur passion pour l'art les soutenaient. Posant souvent les uns pour les autres, faute d'argent pour payer les modèles, ces nobles jeunes gens mettaient en commun leurs travaux et leurs espérances. En remontant aux

sources de l'art, ils étudièrent les dogmes, et la vérité se révéla à leurs cœurs sincères. Tandis que les artistes de toutes les nations venaient à Rome pour exhumer les débris du paganisme, ou se façonner sur les splendides aberrations de la Renaissance ; tandis que l'Allemagne savante et rationaliste s'efforçait d'achever l'œuvre de Luther en niant jusqu'à l'existence du Christ, les monuments de l'Italie chrétienne s'ouvrirent devant les artistes explorateurs, les traditions furent reprises là où les avait interrompues la Réforme, et Overbeck et ses amis, descendus protestants dans les catacombes, en sortirent catholiques, et vinrent abjurer l'hérésie à la lumière des basiliques de Rome (1).

Ce singulier événement déconcerta les incrédules, et en désignant les nouveaux convertis par le nom de *Nazaréens*, ils laissèrent aisément voir que l'ironie était contenue par le respect. La sincérité et le mérite personnel des *Nazaréens* ont toujours été hors de contestation ; mais aujourd'hui il s'élève des doutes sur la vitalité de l'école dont nous venons de retracer l'origine. C'est pour éclaircir ces doutes que nous publions la lettre que M. Hallez a bien voulu nous adresser.—Les limites que nous nous sommes imposées nous obligent à supprimer une partie de notre travail concernant quelques ouvrages qui ont figuré à l'Exposition, ou qui ont été popularisés par la gravure. Ceux-là plaident eux-mêmes, et beaucoup mieux que nous, la cause de l'art chrétien. La même considération nous fait un devoir de céder un instant notre place au correspondant, mieux

(1) Ces premiers convertis furent les frères Schadow, Vogel de Vogelstein ; les frères Veit, Eggers, Müller de Cassel, et le sculpteur Roden.

renseigné que nous, et qui a bien voulu nous venir en aide.

Tours, juillet 1855.

Monsieur,

J'entends dire partout, et nos journaux, en chœur répètent que décidément nous sommes, en fait d'art, supérieurs à tous les peuples du monde, que les étrangers n'ont rien à nous opposer. Je désire fort qu'il en soit ainsi, mais je trouve ce jugement commode, peu modeste et sujet à révision. Nous devrions, je crois, puisque notre victoire est si éclatante, attendre que l'Europe nous décernât elle-même la palme, alors il n'y aurait plus d'appel possible. Nous sommes, tout le monde l'accordera, des instrumentistes formidables, mais sommes-nous pour cela de grands musiciens ? J'entends d'ailleurs élever de la part de nos rivaux quelques observations préjudicielles qui doivent faire ajourner la décision. On dit que nous sommes chez nous, qu'il ne nous a pas été bien difficile d'accumuler à l'Exposition de 1855 à peu près tout ce que la France a produit de meilleur depuis cinquante ans. Nos voisins n'ont pu ni voulu en faire autant; dès lors les armes ne sont pas égales. Pour l'Allemagne en particulier, au sujet de laquelle vous avez bien voulu me témoigner le désir d'avoir mon opinion à cause des rapports particuliers que j'ai eus avec plusieurs artistes de ce pays, évidemment les principales pièces du procès manquent; comment donc prononcer? Je ne parle pas de Cornélius et de Kaulbach. Nous n'avons de ces deux artistes que quelques cartons. Avec cela, pourtant, on ne peut déjà leur refuser plusieurs qualités peu communes, et au moins l'idée, la verve, l'imagination. Si vous en demandez da-

vantage, ils pourront vous inviter à passer le Rhin et à aller voir les immenses travaux dont ils ont orné leur patrie. Je crois que l'allure très-énergiquement germanique du premier ne sera pas goûtée par le grand nombre de nos artistes. Le second aura bien la chance de séduire quelques têtes françaises, du moins par certains côtés, mais je ne me fais pas le champion de ces deux peintres, pour lesquels ma sympathie est modérée. Comme vous, Monsieur, comme l'estimable et courageux journal qui vous ouvre ses colonnes, tout ce qui n'a pas pour but principal la gloire de Dieu et l'instruction ou l'édification des chrétiens m'importe peu, et je m'arrête à ce groupe d'artistes religieux de cœur et d'œuvres, qui sont remontés franchement aux traditions et aux sentiments des époques de foi, et dont Overbeck est parmi nous la personnification la plus connue. Ces hommes-là sont nos frères. Les principes à la fois simples et lumineux que vous avez si heureusement entrepris de formuler, et dont nous suivons avec intérêt le développement, ces principes sont les leurs. Portant sur les questions d'art cette lumière de la foi qui éclaire toutes choses en ce monde, ils ont, avec un instinct juste et sage, emprunté au Moyen Age l'esprit et le souffle vivifiant qui l'animait, plutôt que l'écorce et la forme matérielle dont il était revêtu. Ils ont saisi d'une main sûre et renoué sans hésitation le fil des anciennes traditions, non pour s'en embarrasser comme d'une chaîne d'esclavage, mais pour s'en servir comme d'un fil conducteur. Eh bien! ce groupe, cette école qui s'appelle l'École catholique allemande, que ceux qui la composent soient de Munich ou de Vienne, de Lubeck ou de Dusseldorf, cette école est-elle représentée à l'Ex-

position? Voilà la question qu'on nous adresse, et je réponds avec vous qu'elle ne l'est pas.

M. Hess (de Munich), l'un des premiers qui ait rouvert à notre époque la carrière longtemps fermée de la peinture monumentale, qui a couvert de ses fresques la basilique de Saint-Boniface et l'église de Tous-les-Saints, qui, dans cette dernière, a développé sur un espace resserré ce vaste ensemble de théologie catholique dont l'*Univers* a donné l'analyse il y a quelques années, qui a composé et dirigé les grandes verrières exécutées par ordre du roi Louis pour l'église d'*Au* et pour la cathédrale de Cologne, homme d'un esprit infiniment cultivé et pourtant si modeste, qui me disait il y a quelque temps : « Nous n'avons fait, nous autres, qu'ouvrir la brèche; c'est aux jeunes gens maintenant à aller plus loin et à faire mieux que nous ; » M. Hess n'a pas adressé au Palais des Arts le plus léger croquis.

M. Schraudolf, dont les vastes et pieuses pensées se répandent depuis plusieurs années sur les antiques murailles de la cathédrale de Spire, cet homme d'un génie si chrétien que certain charivariste allemand a cru rendre ridicule en le représentant occupé à peindre à genoux, comme Fiesole, les images sacrées, M. Schraudolf n'a rien à l'Exposition.

M. Philippe Veit, ancien directeur de l'Académie de Francfort, qui, avec une nombreuse famille et une fortune médiocre, a préféré renoncer à ce poste avantageux plutôt que de subir les affronts que la conjuration protestante voulait infliger à sa foi; M. Veit, l'auteur de la Madone de la Trinité-du-Mont, que chérissent tous les visiteurs de Rome qui y portent encore l'esprit fervent de nos aïeux; l'auteur encore de la belle fresque qui

représente le Christianisme introduit par saint Boniface dans les forêts de la Germanie, M. Veit n'a rien à l'Exposition.

M. Edouard Steinle, je crois pouvoir le dire, n'a rien à l'Exposition; car si c'est lui qu'il faut reconnaître sous le nom de François Steinle, que je trouve au livret, la toile que j'ai rencontrée dans la salle autrichienne ne peut donner une idée de la richesse d'imagination, de la suavité, de la pureté ineffable des nombreuses et ravissantes compositions de celui que l'Allemagne appelle le jeune frère d'Overbeck.

M. Deger, le grand peintre d'Apollinarisberg; M. André Müller, son digne frère d'armes, n'ont rien à l'Exposition.

Nous avons des deux plus jeunes peintres parmi ceux qui ont travaillé dans l'église de Saint-Apollinaire, quatre toiles de petite dimension; c'est bien peu; elles valent cependant, et pour le moins, le grand nombre des tableaux religieux de même proportion que nous avons vus aux dernières expositions françaises. Ce sont : une Vierge au Lis et le sujet légendaire du bienheureux Herman Joseph, de M. Ittenbach; puis une Vierge encore avec l'enfant Jésus et une Annonciation de M. Karl Müller : charmantes miniatures à l'huile, surtout la première, car j'aurais peut-être quelque léger reproche à faire à la seconde. Mais ceux qui ont vu ces ouvrages ne connaissent encore ni M. Ittenbach, ni M. Karl Müller, et seraient fort étonnés si on pouvait tout à coup les transporter, par exemple, devant la magnifique page que le dernier a peinte à Apollinarisberg, à l'âge, je crois, de vingt ans à peine, et où, sous le nom de *Vorbild*, préface en quelque sorte des sujets relatifs à la sainte Vierge, il a réuni

dans un groupe du plus grand style, et peint avec une puissance magistrale les saintes femmes de l'ancien Testament, qui ont été les lointaines images de la Vierge attendue dès l'origine du monde.

Nous avons encore de M. Jos. Fürich, qui a peint avec Overbeck à la villa Massimi à Rome, et qui est l'auteur du Triomphe du Christ et d'un grand nombre de compositions remarquables répandues en Allemagne par la gravure, quatre dessins riches de pensées et de figures, mais relégués dans un escalier secondaire où ils ne sont vus par personne, et où, pour les découvrir, il faut être retourné dix fois à l'Exposition et s'être fait un point de conscience de n'en laisser aucun recoin inexploré.

J'ai nommé plusieurs fois Apollinarisberg, je dois, Monsieur, vous expliquer ce que c'est, et à ce propos il faut que je raconte.

Il s'est trouvé en Allemagne, — en France, je crois, cela ne se trouve plus, — un homme héritier d'un nom ancien, possesseur d'une immense fortune et joignant à ces dons de la Providence une simplicité, une foi et des vertus patriarcales, un de ces chênes séculaires qui, chez nous aussi, abritaient jadis tant de bonnes choses sous leur ombre. Le comte Egon de Furstenberg, attristé de voir languir abandonné un lieu cher autrefois à la piété des chrétiens, une colline où furent transportés au Moyen Age les restes de saint Apollinaire, premier évêque de Ravenne, résolut de rendre au saint martyr son culte et son tombeau. Il fit bâtir sur le mont Saint-Apollinaire (c'est ce que signifie Apollinarisberg), à quelques pas de Remagen, sur les bords du Rhin, une très-belle église, et chargea quelques jeunes artistes de foi et de talent, de l'école de Dusseldorf, de l'orner de

peintures, d'en faire, selon la maxime des Pères, un livre qui pût instruire par des images les habitants des campagnes et des villes voisines. Il leur donna douze ans pour cela. Il avait su bien choisir, ses vues furent parfaitement remplies. Les plans arrêtés et la besogne partagée avec cette unité de vues et cette entente de frères dont nous n'avons guère d'exemples (1), tous partirent pour l'Italie, où, sous l'inspiration des sanctuaires vénérés et des saints artistes d'autrefois, ils préparèrent en paix et à loisir, pendant quatre ou cinq ans, les œuvres qu'ils devaient exécuter. C'est là que je les connus, et que je pus apprécier à quel point la foi et les vertus du chrétien sont loin d'éteindre le génie et d'exclure les grandes qualités de l'artiste.

Il n'y a que deux ans qu'il m'a été possible de vérifier à quel point ils avaient répondu à l'attente excitée en moi par la vue de leurs magnifiques compositions de Rome, et cette attente a été dépassée.

C'est à cette occasion et en visitant ce sanctuaire qu'il me fut donné de rencontrer l'homme vénéré qui a fait à l'art, à la religion et à son pays ce magnifique présent. Après une nuit passée à Remagen, j'étais remonté de grand matin à Apollinarisberg, pour voir encore une fois avant mon départ ce qui m'avait frappé la veille. Je trouvai le digne protecteur de l'art religieux diri-

(1) En effet, à la différence de l'Allemagne, c'est surtout cette unité de plan et de style, et cette coordination des différentes parties entre elles, qui manquent pour l'ordinaire à nos essais de peinture monumentale ; chacun tire de son côté et travaille à sa façon, sans s'embarrasser de son voisin, et sans chercher à rattacher par un fil sa pensée et sa manière à la manière et à la pensée de celui qui peint à quelques pas de lui. (*Note de M. Hallez.*)

geant dans son église quelques travaux secondaires, et je le pris d'abord pour un modeste habitant de la bourgade, jusqu'à ce qu'après avoir engagé le premier une conversation éclairée et pleine de bienveillance, il m'offrit sa carte, et reçut celle du voyageur obscur qui vous adresse ces lignes.

J'en ai assez dit, Monsieur, pour vous démontrer que l'École catholique allemande n'est pas représentée à l'Exposition. La raison en est facile à concevoir, les fresques ne se déplacent pas.... Les toiles ne le font guère davantage, dans l'école religieuse dont je parle. Les artistes dont je parle, en général exposent peu : Overbeck ne l'a jamais fait, que je sache. Ils ont pour maxime qu'un tableau religieux à l'Exposition est une religieuse au bal; et pour nos expositions françaises, ce n'est pas trop dire, et quel bal, encore ! Les églises et les personnages éminents qui possèdent ces tableaux commandés, attendus, enlevés avec empressement, sont peu disposés à s'en dessaisir pour les faire voyager au loin. Les critiques doivent donc suspendre leur jugement, et reconnaître qu'il peut y avoir encore pour eux dans l'art, et surtout dans l'art religieux, des régions inconnues.

Nous pouvons d'ailleurs, en tout état de cause, décliner ici complétement la compétence des écrivains qui se sont attribué le privilége de trancher en dernier ressort toutes les questions relatives à l'art, et pour lesquels cependant tout se réduit à peu près à des question de procédés, à l'instrumentation en quelque sorte. Il s'agit ici d'un ordre plus élevé et qu'ils ignorent; que savent-ils, en effet, de l'esthétique chrétienne? Voilà un nouveau point de vue sous lequel je voudrais envisager avec vous l'art catholique de l'Allemagne; mais il faut

me borner, de peur qu'une lettre destinée seulement à vous donner quelques renseignements et à combler une lacune ne devienne à son tour un article. Ce que je puis dire, c'est que, sous ce rapport, les Allemands presque seuls, ou du moins les premiers de nos jours, me semblent avoir atteint, à l'égal des anciens, le but supérieur de l'art religieux. J'espère ne choquer personne, parmi les artistes vraiment chrétiens de notre pays, en disant qu'en général ils sont au-dessus de nous par la pensée, par la science chrétienne, par le sentiment chrétien, et particulièrement par un triple cachet correspondant à ces grandes vertus réservées au catholicisme qu'a proclamées la voix éloquente du R. P. Lacordaire, *humilité, chasteté, charité.* Leur art est modeste, il est chaste, il a pour but unique la gloire de Dieu et l'édification des chrétiens. M. Overbeck pense, professe qu'il n'est point permis à un artiste de tracer une ligne pour se faire valoir, pour faire parade de science ou de talent, pour se mettre à la place du sujet. Quelque approfondie que soit la pensée, jamais de ces étrangetés qui ne sont faites que pour appeler l'attention sur l'artiste, au lieu de la concentrer sur le sujet. Jamais dans les attitudes, dans les gestes, rien de cette morgue que nous trouvons dans tant de nos tableaux modernes, et qui est un peu pour les étrangers le cachet de ce qu'ils appellent le *Francésisme.* Quelque noble que soit une figure, jamais elle n'est orgueilleuse; quelque gracieuse aussi qu'elle soit, jamais elle n'est sensuelle. Il y a même là un don tout particulier qui a frappé des hommes étrangers à nos principes. Il y a un parfum de candeur, d'innocence, une grâce virginale qui est l'auréole par excellence de leur art, comme elle le fut de Fiesole. Pour

nous, rentrés souvent dans la maison du père de famille par la porte du prodigue, nous pouvons sans doute chanter l'hymne du Seigneur, mais il semble que le cantique réservé dans le ciel aux âmes sans tache (1) nous soit moins accessible. Quels hommes aussi qu'Overbeck et plusieurs de ceux que j'ai nommés plus haut ! Quelle simplicité de vertu, quelle piété sincère et profonde ! Lorsqu'on peignait l'église d'Apollinarisberg, à certaines heures on descendait des échafaudages, on se réunissait pour prier ensemble Celui que le cœur et la main s'efforçaient de glorifier.

Mais à quoi bon nous arrêter à des nuances et languir dans des distinctions d'écoles ? Tout ce qui est catholique est un. Pour nous, c'est-à-dire pour tous ceux qui comme vous, Monsieur, envisagent l'art comme un magnifique langage destiné à proclamer nos croyances et à les faire aimer, nous n'avons point à nous préoccuper de quelques banalités répandues contre l'art allemand ; ce que nous avons à faire est d'étudier avec une sympathie fraternelle ce qu'ont fait nos aînés dans la carrière, et de leur donner la main. Chrétiens de différentes nations, c'est-à-dire corps différents d'une même armée, efforçons-nous, à la bonne heure, de nous surpasser les uns les autres, mais n'oublions jamais que la victoire de l'un est la victoire de tous. Ainsi ont fait nos pères pendant de longs siècles. D'un bout à l'autre de la chrétienté on peut dire qu'il n'y avait qu'une école, qu'une langue unique de l'art, où l'on peut tout au plus distinguer des dialectes. Ce qui était gagné sur un point l'était sur tous les autres.

(1) Apocal. XVI. 3.

On pourra dire, il est vrai, qu'à part une ou deux étoiles qui ont commencé à briller parmi nous comme au milieu d'un ciel désert, l'art religieux de la France est encore dans les catacombes; qu'aucune voix amie n'est venue appeler à parer l'épouse du Christ les artistes que leur foi, leurs études spéciales, leur choix définitif ont voué pour toujours au culte de l'éternelle et divine beauté.—*Quid hic statis tota die otiosi?—Quia nemo nos conduxit.* (Matth. xx, 7.) A cela je n'ai rien à répondre; je sais trop que le choix de ceux qui doivent peindre dans nos temples, c'est-à-dire y parler, y transmettre au peuple fidèle un enseignement, est livré chez nous à d'étranges hasards; que souvent des succès antérieurs dans un genre positivement anti-chrétien, dans des sujets incompatibles avec la foi et la morale, ont été des titres pour attribuer à tel homme, qui n'a pu l'accepter que comme moyen de lucre, la décoration d'une église, d'un sanctuaire de la Vierge, par exemple; mais je sais aussi que la Providence a ses voies, ses moments. Puisse ce moment arriver enfin, et révéler à la France l'existence dans son sein d'une tribu d'artistes religieux; tribu assurément la moindre de toutes en Israël, mais aussi sincère et dévouée qu'aucune autre, et que l'occasion seule pourra montrer digne de sa mission! Et puissent aussi vos luttes chrétiennes, Monsieur, contribuer à lui faire attribuer la place qui lui est due dans la réédification des murs de Jérusalem!

Agréez, Monsieur, l'assuranee de tout mon dévouement et de toute ma sympathie.

L.-J. Hallez, *L. J. C.*

Ces plaintes et ces espérances sont dans le cœur de

tous les artistes chrétiens dont nous parlions naguère. Ils ont contre eux la presse tout entière, et le prestige qui accompagne les succès de salon et les faveurs officielles intimide ceux-là même qui ont le plus à cœur de voir refleurir l'art chrétien dans nos églises profanées. Par une injustice à laquelle nous tâcherons de remédier, le peintre qui fait des tableaux religieux est solidaire, dans l'opinion générale, de toutes les œuvres impies ou stupides que produisent les lauréats d'exposition et les fabricants d'ornements d'église. Mais pour en revenir à cette École allemande, dont l'exemple est si bien fait pour soutenir le courage de nos artistes chrétiens, voyez ce qu'elle a fait et ce qui nous reste à faire pour égaler son dévouement. Il y a quarante-six ans que le peintre illustre qui a donné son nom à la nouvelle École allemande a fixé sa demeure loin de sa patrie, comme pour entretenir une sorte de courant salutaire qui amène aux sources sacrées la nouvelle génération d'artistes et renvoie au cœur de l'Allemagne des trésors de lumière et de vie. Qui peut connaître l'étendue des douleurs et des sacrifices qui l'enchaînent pour jamais près de la tombe des saints Apôtres ? Qui sait si l'éclat de son nom, de ses talents et de ses vertus, ne restera pas à Rome comme un phare lumineux, afin de perpétuer pour l'Allemagne ce mystérieux va-et-vient, qui fait de Rome chrétienne le foyer et le centre de toutes les patries ?

En attendant, ne désespérons pas, et au lieu de nous consumer en gémissements stériles, efforçons-nous de mettre en lumière tout ce qui atteste que la France, aussi bien que l'Allemagne, possède une tribu de *Nazaréens*, qui résistent aux tentations de la gloire et de la

pauvreté, en attendant que la voix du Père de famille les appelle au travail : « *Ite, et vos in vineam meam* (1). »

SCULPTURE.

De même que l'éloquence et la poésie, la peinture est un langage dont les formes souples et variées se prêtent merveilleusement à l'expression de la pensée humaine. Libre et docile à la fois, elle accompagne les élans d'une inspiration forte et généreuse, elle fixe en traits lumineux, précis et durables, ce qui brille et s'évanouit comme l'éclair dans l'action oratoire : le symbole et l'histoire, la nature avec ses formes variées et le charme des couleurs, tout se presse dans son riche arsenal, et selon qu'elle veut s'élever vers Dieu ou contre Dieu, elle a devant elle le même champ, la même liberté.

Il n'en est pas de même pour la sculpture et l'architecture; mais si la répartition des facultés qui leur sont propres présente, surtout pour l'architecture, un désavantage apparent, il faut reconnaître qu'elle trouve une sorte de compensation dans ces mêmes limites, qui lui imposent une marche plus lente, des mouvements plus graves, des calculs positifs et des craintes salutaires..... *Initium sapientiæ timor*..... — Aussi, nous ne voyons pas que le romantisme ait entamé avec le même succès

(1) Matt., chap. XX, v. 7.

ces deux branches de l'art. Or, comme on peut assurer sans injustice à leur égard que les architectes et les sculpteurs ne sont ni plus chrétiens, ni plus savants, ni moins romantiques que les peintres, il ne faut attribuer leur préservation qu'à la résistance même qu'ils ont dû trouver dans leur art. On rencontre bien çà et là quelques statuaires embrouillés par le refrain des sorcières de Macbeth : « Le beau, c'est le laid; le laid, c'est le beau! » mais c'est à peine si on y prend garde, et sans leur faire l'honneur de considérer leurs œuvres comme l'expression d'un système, on n'y voit tout au plus qu'un naturalisme abject et le produit grossier d'un talent douteux. On ne pourrait citer qu'un seul statuaire dont la résolution énergique ait pu faire dire à son marbre : « Ne vous y trompez pas, je ne suis pas une œuvre man- « quée; je suis l'œuvre d'un véritable artiste, mais d'un « artiste romantique. » Et tout le monde peut voir au pont d'Iéna, dans le groupe d'Auguste Préault, le dernier effort tenté par une main vaillante et déterminée contre la résistance d'un bloc de pierre.

Ne pouvant donc aisément s'affranchir des traditions dans un art qui fut toujours étroitement lié aux règles de l'archaïsme monumental, la statuaire s'est divisée en deux caravanes : l'une qui cherche le beau dans les décombres d'Athènes et de Rome, l'autre qui cherche la vie dans les monuments chrétiens du Moyen Age et de la Renaissance. De part et d'autre les convictions sont sincères, mais elles sont plus ou moins éclairées, plus ou moins ardentes, et nous croyons être juste en disant d'une manière générale que chez les sculpteurs, plus encore que chez les peintres, il y a une certaine irrésolution qui les égare tantôt à droite, tantôt à gau-

che, et qui se traduit surtout par des repos très prolongés dans la voie banale et commode du simple naturalisme. Le talent, l'esprit, la poésie, quelquefois même de nobles inspirations, embellissent leurs ouvrages, et c'est à ce titre qu'on retrouve avec plaisir une foule de statues qui ont figuré dans nos précédentes expositions. Depuis le *Spartacus*, de M. Foyatier, l'*Improvisateur*, de M. Duret, et ce marbre charmant appelé le *Berceau primitif*, dans lequel M. Debay a groupé sur le sein de leur mère les deux premiers-nés du genre humain, nous revoyons les plus belles créations de nos meilleurs statuaires. Il faut joindre à celles-là une statue du maréchal Bugeaud, de M. Dumont, dont nous avions déjà admiré la disposition heureuse, noble et naturelle, et l'irréprochable exécution, — la *Méditation* et l'*Amour coupant ses ailes*, de M. Bonnassieux, — la *Glaneuse*, de M. Bonnardel, — le *Lesueur*, de M. Husson, — la *Béatrix*, de M. Fabisch, élégante et poétique figure, — et l'on restera convaincu que le talent et la distinction ont toujours parmi nos statuaires de dignes représentants.

Parmi les ouvrages de même genre envoyés par les étrangers, il en est peu qui puissent rivaliser avec ceux-là, et sans contester le mérite de M. Geefs, c'est faire beaucoup d'honneur à sa statue du *Roi des Belges*, que de la comparer à celle du *Maréchal Bugeaud*, de M. Dumont, dont nous venons de parler et que chacun pourra voir et juger à son aise en parcourant les galeries de Versailles. — En fait de sculpture monumentale, le petit modèle du *Monument du grand Frédéric* est assurément l'œuvre qui a le plus attiré l'attention. On a bien pu critiquer sa grande dimension, l'importance et la

profusion des sujets accessoires; mais il a fallu reconnaître que pour en bien juger il faudrait le voir en place, que le sujet moderne avait ses exigences et ses difficultés, et qu'après tout c'était une œuvre d'une grande hardiesse et qui plaçait M. Rauch au rang des plus habiles. L'influence que paraît avoir M. Rauch en Allemagne nous semble aussi bien justifiée par ses œuvres que par celles de ses élèves. L'un d'eux, M. Kiss, lui a fait honneur en exposant cette statue colossale de *Saint Georges*, qui, malgré une certaine maigreur dans l'exécution, n'en est pas moins le jet grandiose d'un talent jeune et plein d'avenir. —Mais c'est surtout la *Pieta*, de M. Rietschel, de Saxe, autre élève de M. Rauch, qui nous a arrêté et que nous regardons comme l'œuvre la plus chrétienne qu'il y ait parmi la sculpture de l'Exposition. C'est par elle que nous ouvrons la série des ouvrages de ce genre. Est-ce à dire que l'auteur soit véritablement un artiste religieux et qu'il consacre à cet effet tous les efforts de son art? C'est ce dont pourraient nous faire douter d'autres ouvrages du même auteur; mais il faut passer là-dessus et prendre la sculpture telle qu'on l'a faite de nos jours. Il faut rechercher ce qu'il y a de sincère et de bien inspiré dans ce mélange opiniâtre de paganisme et de sainteté. En considérant l'expression de cette belle et grande figure du *Christ mort*, et l'étude savante qui se révèle dans toutes les parties de ce beau travail, on se demande pourquoi la même main s'est appesantie deux fois sur un sujet d'un ordre aussi inférieur que celui-ci : *L'Amour domptant une panthère*, — une *Panthère emportant l'Amour*. — Il semble vraiment que la sculpture soit tributaire des idoles, et qu'elle ne puisse avoir droit de passage dans ce monde sans leur offrir quelques grains d'encens. On

a tant répété que l'étude du nu était son unique base, que les statuaires chrétiens eux-mêmes se croient obligés d'exhiber de temps en temps, sous un nom mythologique, quelque beau sujet d'amphithéâtre. Nous condamnons le fait; mais nous respectons les intentions de ceux auxquels cette remarque peut s'appliquer. Nous savons trop par quelle oppression on les contraint de souscrire à ce préjugé, et l'exemple du pauvre Renoir est toujours présent à notre esprit pour nous empêcher de confondre le souffle corrupteur et les victimes qu'il fait. On voit de Renoir, à l'Exposition, une statue de femme complétement nue, intitulée : la *Reine Bérénice consacrant sa chevelure au dieu Mars.* C'est un modèle nu, en marbre. Cependant Renoir était chrétien; ses premières œuvres étaient des œuvres chrétiennes, et il n'eût jamais voulu en faire d'autres. Mais, éprouvé à la fois par la maladie et la pauvreté, il ne put continuer à faire ce qu'il aurait voulu, et il est mort en gémissant d'avoir subi des protections qui, sans le tirer absolument de la misère, l'ont cependant mis à même de mourir en payant son terme et son enterrement, mais après l'avoir entraîné loin de la voie qu'il avait aimée et choisie, et dans laquelle il s'est librement replacé à ses derniers moments.

Bien que les œuvres de M. Rietschel nous aient amené à faire ces tristes réflexions sur la bifurcation des études chez les sculpteurs modernes, nous n'en persistons pas moins à lui rendre justice et à présenter la *Pieta*, dont nous parlions tout à l'heure, comme une œuvre remarquable par le talent d'exécution, et dans laquelle domine un sentiment profondément chrétien.—Si l'Exposition avait pu, selon son programme, réunir toutes

les œuvres d'art que la France a produites seulement depuis dix ou douze ans, nous aurions trouvé parmi nos nationaux un rival digne du professeur de Dresde. *Le Christ mort,* qu'Eugène Bion exposait en 1849, est maintenant scellé sous l'autel de l'église des Dames du Saint-Sacrement d'Arras, dont il est pour ainsi dire la pierre de fond. On le voit comme dans un tombeau à jour, à travers l'élégante arcature qui forme les parois de l'autel. Au devant de chaque colonnette et aux quatre angles, on retrouve en petites statuettes les saintes femmes, saint Joseph d'Arimathie, les gardes endormis ou éveillés, en un mot, tout ce qui se rattache au fait de la sépulture de Notre-Seigneur. — Mais ce n'est pas tout : l'autel est surmonté d'un magnifique retable en pierre sculptée et qui fait corps avec lui. — Au centre est le tabernacle sur lequel s'élève dans de radieux ornements une exposition permanente que justifie l'institut des Dames du Saint-Sacrement et leur consécration à l'adoration perpétuelle (1). Autour du Saint-Sacrement, dans les compartiments qui leur sont ménagés, le même statuaire a placé dans l'ordre hiérarchique et avec leurs attributs dix-huit figurines représentant les neuf chœurs des anges : *Angeli, Archangeli, Throni et Dominationes, Principatus et Potestates, Virtutes cœlorum, Cherubim atque Seraphim* (2). Mais, sans parler de l'étude qui donne à ce travail d'autant plus de mérite que l'iconographie des anges avait échappé jusqu'ici aux investigations de l'archéologie, sans nous ar-

(1) L'autel et l'église du Saint-Sacrement sont l'œuvre de M. Grigny, architecte d'Arras, qui construit actuellement les églises de Valenciennes et de Notre-Dame de Genève.

(2) Office de la Toussaint.

rêter davantage à l'heureuse appropriation du style que lui imposait le mode d'architecture, nous nous attachons seulement à faire ressortir les expressions variées, fines et gracieuses qui attestent la béatitude et l'ardeur angélique bien plus encore que le frémissement des ailes et que les flammes symboliques qui en sont le signe iconographique, et que l'auteur a su recueillir et employer avec ce tact et ce bon goût qu'on ne peut attendre que d'un archéologue artiste et chrétien. Il faut dire aussi que le statuaire dont nous parlons n'a point partagé les efforts de sa vie entre la poursuite ambitieuse des palmes de l'Hymette et l'humble culture des fleurs de la vie des saints et de la poésie chrétienne. Il s'en est tenu à ces dernières, et s'il plaît à Dieu de paralyser momentanément les mains pieuses qui pendant vingt ans n'ont jamais cessé de travailler à l'ornement de sa maison, au moins ne faut-il pas que la tendre et fraternelle amitié qui nous unit à Eugène Bion soit un obstacle à ce que nous lui donnions ici la place qui lui est due, et que personne, malheureusement, ne peut encore lui disputer.

M. Etienne Montagny est aussi un statuaire chrétien qui ne s'est pas cru obligé d'élever des autels à l'Amour et à Galatée, bien qu'il ait, comme tant d'autres, dans les recoins obscurs de son atelier, beaucoup d'études auxquelles il ne manque qu'un autel et un nom pour en faire des idoles. Sa statue colossale de la *Reine du Ciel*, son *Enfant prodigue*, et surtout son beau *Saint Louis de Gonzague*, révèlent une volonté bien déterminée de ne faire que de l'art sérieux et chrétien. M. Emilien Cabuchet nous paraît suivre la même voie. Son groupe en bronze de *Saint Vincent de Paul* présentait un programme difficile. Nous ne sommes point étonné qu'il

l'ait rempli avec une convenance parfaite. Une charmante statue de *Saint Antoine de Padoue tenant l'Enfant Jésus dans ses bras*, exposée en 1852, nous avait déjà révélé son talent. — M. Froget a exposé une *Sainte Vierge tenant l'Enfant Jésus*, statue en pierre de grandeur naturelle, et polychrome. Cette belle statue peinte est une réminiscence de l'art du quatorzième siècle. En même temps que, sous ce rapport, elle est une œuvre habile, elle a un plus grand mérite encore, qui est la recherche intelligente de formes acceptables et d'un caractère et d'une expression distingués. M. Leharivel-Durocher a exposé deux statues destinées à l'église Sainte-Clotilde, *Sainte Geneviève* et *Sainte Téodechilde*. Elles méritent aussi des éloges, bien que, pour cet artiste, le joug archéologique ne paraisse pas aussi léger qu'au précédent. — Heureusement, nous n'avons point à parler ici de ceux qui, sans avoir le sens chrétien pour épurer leur choix et anoblir leur travail, se bornent à copier les plus vulgaires productions du gothique pour nous les donner ensuite comme des spécimens de l'art et de la foi du Moyen Age. La sculpture moderne a poussé très-loin cette irrévérencieuse parodie; mais, pour aujourd'hui, nous ne remuerons pas cette paille que nous allons retrouver sous la forme d'une poutre dans l'œil glauque d'une Minerve chryséléphantine.

Nous voulons parler de la statue de M. Simart, ancien prix de Rome, membre de l'Institut, etc. — Nous avons remarqué que les écrivains qui font l'éloge de cet important travail, font précéder le nom du statuaire par celui de l'honorable personnage qui a commandé l'exécution de la Minerve. Ceux-là disent : « MM. le duc

« de Luynes et Simart ont adopté ceci ou rejeté cela.....
« cet ouvrage fait le plus grand honneur à M. le duc de
« Luynes et à M. Simart..... » tandis que ceux qui ont à blâmer s'adressent à M. Simart tout seul. Pourquoi cette adjonction ou cette disjonction? C'est ce que nous ne tenons pas à éclaircir. Quant à nous, nous ne reconnaissons le droit de signer une œuvre qu'à celui qui est capable de l'exécuter et qui l'exécute en effet, et nous considérons le signataire comme le seul auteur et le seul responsable.

M. Simart est le représentant le plus ardent de l'étude de l'antique. Ses travaux antérieurs, ses discours même, attestent que le programme ne lui a pas été imposé, mais qu'il l'a accepté comme parfaitement conforme aux théories qu'il proclamait dans une séance solennelle de l'Institut en disant : « *L'antique est la source du beau.* » La source est-elle tarie ou coule-t-elle encore? C'est ce que va nous révéler la production aride et chryséléphantine de cet athénien dépaysé. — Il s'agit de restituer, d'après les textes et les documents que la science a recueillis, la fameuse Minerve victorieuse dont Phidias avait décoré le Parthénon. La statue a été détruite : il ne reste d'autres documents que des monuments analogues, des fragments, des médailles ou des pierres gravées, et enfin des textes embarrassants par leur autorité même, en ce qu'ils se contredisent quelquefois, et que, par une inadvertance qu'il faut bien pardonner à leurs auteurs, qui ne prévoyaient pas l'usage qu'on en devait faire, il y a dans les descriptions les plus exactes des choses que l'application rend impossibles. Sur certains points, cependant, les témoignages s'accordent. L'or, l'ivoire et les pierres pré-

cieuses furent employés pour donner à l'image de la divinité protectrice d'Athènes l'éclat le plus splendide. Les sujets qui ornent son bouclier et une partie de ses vêtements sont décrits, et M. Simart les a littéralement représentés. On peut confronter son œuvre avec les témoignages de Pausanias et de Pline; on retrouve tout, jusqu'au combat des Centaures et des Lapithes sur les sandales de la déesse. Une pierre gravée, dite la pierre d'Aspasius, paraît être le document auquel l'auteur de la Minerve s'est le plus rattaché, comme étant un monument contemporain et peut-être même une imitation de l'œuvre de Phidias. Or, en appréciant les caractères généraux et les détails d'exécution de la pierre d'Aspasius, un jeune savant (1) s'est avisé de rabaisser cette œuvre d'art en lui assignant une date postérieure, voisine de l'époque de la décadence romaine. Malheureusement, il invoque à l'appui de sa thèse certaine forme de *sigma* qui marque, selon lui, une époque relativement moderne. Au lieu de lui démontrer qu'il est dans l'erreur sur ce point, on profite de cet avantage pour écraser *la jeune école* qui ne doute de rien, si ce n'est des oracles de la science académique. MM. Visconti, Quatremère de Quincy, le duc de Luynes et Simart ont bien pu décider contre le texte de Pausanias que la lance, le bouclier et le serpent ne pouvaient être placés tous ensemble du côté gauche de la Minerve, et cependant le texte est authentique et formel: « *D'une main Minerve tient sa lance, et près de ses pieds*

(1) M. Beulé, ancien élève de l'École d'Athènes, auteur d'un fort bel ouvrage sur l'Acropole, et que distingue, outre son érudition, une appréciation juste et éclairée des choses d'art, qualité rare chez les antiquaires.

« *est placé son bouclier; près de sa lance est un dragon.* » Pour se conformer à ce texte il fallait ne point séparer la lance et le dragon. Cependant, l'aréopage de l'Institut, qui ne permet point qu'on doute de son jugement quant à la pierre d'Aspasius, se révolte ouvertement contre le texte, parce qu'il ne sait que faire du bouclier. La discussion est grave, comme on voit; mais ce qui ne laisse pas de la rendre amusante, c'est la colère immodérée de la *vieille science*, insurgée elle-même contre Pausanias, et rappelant à l'ordre avec une fureur comique les enfants rebelles de *la jeune école*, qui résistent à la fascination du gorgonium poudreux de l'Académie de 1810. — Mais ne touchons pas davantage à la base archéologique du pastiche moderne. En voilà assez pour en faire apprécier la consistance.

Parmi les renseignements que la science a fournis à M. Simart, il en est un qui semble avoir été omis et sur lequel cependant il a dû l'interroger; mais l'archéologie est ainsi faite, qu'il lui manque presque toujours le chapitre ou la page sur lesquels on a besoin de la consulter.

Si quelque Médicis eût commandé à Michel-Ange un semblable travail, avant toute chose l'artiste florentin se serait posé la question: « Qu'est-ce que Minerve? quelle est la foi, quels sont le culte et les idées auxquels répond cette création fameuse qui domine et résume les plus belles traditions de l'antiquité païenne? » Alors, sans trop s'embarrasser de tout ce fatras de minutieuses recherches, il eût tenté de raviver la pensée antique dans ce qu'elle avait conçu de plus grand, de plus poétique et de plus pur. Pour ce grand génie, qu'on appelle quelquefois aussi un païen de la Renaissance, Pallas fût apparue comme un reflet obscurci mais cependant saisissable de

la tradition virginale, et sans se mettre en peine du texte de Pausanias, il n'eût pas craint d'écraser la tête du serpent de Lybie sous le pied de la *Vierge constante, fille de la sagesse divine.* Il eût trouvé le complément de sa pensée dans la naissance de Pandore représentée sur le piédestal, et la boîte fatale d'où sortirent tous les maux qui ont affligé la terre, cette boîte, ouverte ou fermée, aurait servi à donner à cette scène un sens allégorique sur lequel personne ne se serait mépris. Cette Minerve eût été peut-être moins exactement conforme à celle de Phidias, mais assurément elle lui eût ressemblé par un certain côté, celui de l'inspiration, et prenant une place d'honneur dans la collection des chefs-d'œuvre de la statuaire, elle compterait aussi parmi les œuvres qui honorent la pensée et le génie d'une grande époque.

Quelle sera la destinée de la statue de M. Simart ? Nous l'ignorons; mais elle a contre elle le désavantage de trop ressembler à celle du Parthénon quant au choix des matériaux, et n'eût-elle à redouter que le vandalisme du creuset, nous ne pensons pas qu'elle aille révéler à la postérité l'impuissance archéologique de notre temps.

Qu'on ne pense pas que nous cherchions ici à rabaisser le talent du statuaire moderne. Nous voudrions au contraire qu'il nous fût possible de le mettre hors de cause, afin de n'avoir à combattre dans son œuvre que cette prééminence de l'élément archéologique qui pèse sur l'enseignement et le développement de deux écoles rivales.

Il faut donc reconnaître que rien n'a manqué de ce qui devait assurer le succès de l'expérience : la munifi-

cence princière d'un savant et riche amateur et le talent éprouvé d'un artiste habile se sont prêtés un mutuel secours. M. Simart s'est volontairement emmaillotté dans les bandelettes de l'archaïsme, à tel point que, par une certaine roideur de style, il semble se rattacher dans sa statue aux monuments qui précèdent la période libre et savante de Phidias. Il suffit, pour s'en convaincre, de comparer à sa Minerve les fragments de sculptures du Parthénon, et même les cariatides du temple d'Erechtée, dont les moulages sont exposés dans les salles de l'Ecole des Beaux-Arts. L'emploi de l'or et de l'ivoire paraît aussi avoir été une entrave plutôt qu'un moyen : les bras sont à peine articulés, et la teinte des matières précieuses est tellement dissimulée, que peu de personnes se doutent qu'elles représentent une valeur intrinsèque de plusieurs centaines de mille francs. Quant au piédestal, dont les proportions et les moulures délicates s'accordent assez peu avec la pesanteur de la statue, nous le trouvons au contraire beaucoup moins *antique* que le reste par le style et le caractère des personnages. Les têtes surtout laissent voir la substitution des modèles parisiens à ceux qui posaient devant Phidias, et dont la Grèce moderne a conservé le type. Les juifs de la rue du Temple et du Marais ont quelquefois de beaux traits ; mais c'est de la fausse monnaie en comparaison des vierges et des vieillards de l'Attique, et personne ne peut s'y méprendre.

Enfin, les anciens rapportent que « l'*œuvre de Phidias* « *n'était pas inférieure à celle d'Homère.* »—« *Nous ne* « *nous attacherons pas à décrire la beauté de cette statue,* » dit Pline; c'est qu'en effet la première condition était remplie : la statue était belle. — Il ne s'agit donc pas

seulement de savoir si la déesse tenait sa lance de la main droite ou de la main gauche ; Périclès n'avait probablement pas d'avis là-dessus ;—mais ce que nous pouvons affirmer, c'est qu'il n'eût jamais dit à Phidias de peindre Moloch, Mithras, Osiris ou quelque autre divinité des religions mortes ou des nations vaincues. Il dut lui dire : « Minerve est la déesse protectrice *qui défend l'en-*
« *trée de l'Acropole :* c'est l'art, la poésie, le travail, la
« victoire et la paix.—C'est la gloire d'Athènes, c'est la
« personnification de la patrie !... Prends de l'or, de
« l'ivoire, des pierres précieuses ; prends les dépouilles
« des vaincus ; prends les trésors de la cité et ceux de
« ton génie, et fais-nous Minerve. » Phidias a entendu. —Et avant que sa main puissante eût achevé d'assouplir l'ivoire et de pétrir les lingots, Minerve renaissait une seconde fois dans le cerveau d'un grand artiste.

On est bien libre assurément de prétendre que « l'*antique est la source du beau ;* » mais il faut reconnaître cependant que cette maxime était inconnue au temps de Phidias, et qu'il y avait pour lui des sources que les artistes ont toujours besoin d'avoir à leur portée, sous peine de ne reproduire sous les vêtements de Minerve qu'une *statue* froide, incolore, idiote et boiteuse.

ARCHITECTURE.

Dans son livre *Du Vrai, du Beau, du Bien,* à la fin de sa neuvième leçon, M. Cousin, après avoir établi que « l'expression ne fournit pas seulement les règles générales des arts, » mais qu'elle donne encore le principe qui permet de les classer, entreprend d'analyser les moyens d'expression des différents arts. Après avoir fait ressortir, en les comparant, les avantages qui sont particuliers à chacun d'eux, ou communs à tous, à des degrés inégaux, le célèbre philosophe arrive à la classification, et conclut en ces termes : « Plus pathétique « que la sculpture, plus claire que la musique, la « peinture s'élève, selon moi, au-dessus de toutes deux, « parce qu'elle exprime davantage la beauté sous tou- « tes ses formes, l'âme humaine dans toute la richesse « et la variété de ses sentiments. Mais l'art par excel- « lence, celui qui surpasse tous les autres, parce qu'il « est incomparablement le plus expressif, c'est la « poésie (1). »

Nous ne prétendons pas discuter les conclusions du savant philosophe : nous nous bornerons à lui faire remarquer qu'il n'a pas bien fait son compte, et que dans sa brillante énumération, il a tout simplement oublié l'architecture. Ainsi, dans la partie de sa leçon qui a trait à la classification des arts, non-seulement l'architecture n'a pas son rang, mais elle est passée sous silence,

(1) *Du Vrai, du Beau, du Bien,* p. 202.

et son nom n'apparaît plus loin que pour rehausser les avantages de la poésie, qui, elle aussi, bâtit des châteaux en Espagne. Ce n'est pas le seul désordre que nous ayons rencontré dans ces pages brillantes, où l'erreur et la vérité se parlent sans s'écouter et se contredisent sans le vouloir, enchaînées l'une à l'autre par une phrase ingénieuse et subtile ; mais nous nous bornerons à faire remarquer à M. Cousin cette distraction qui lui fait perdre en chemin sa clef de voûte, et comme nous tenons à ce que rien de précieux ne se perde, nous nous empressons de la ramasser et de la lui rendre.

Dans un passage fort scabreux, où l'auteur démontre que « les arts ne gagnent rien à empiéter les uns sur les « autres et à usurper réciproquement leurs moyens et « leurs procédés, » nous trouvons l'appréciation suivante : « L'architecture et l'*art des jardins* sont les moins libres « des arts; ils ont à subir des gênes inévitables ; c'est au « génie de l'artiste à dominer ces gênes et même à en « tirer d'heureux effets, ainsi que le poète fait tourner « l'esclavage du mètre et de la rime en une source de « beautés inattendues. Une extrême liberté peut porter « l'art au caprice, qui le dégrade, comme aussi de trop « lourdes chaînes l'écrasent. C'est tuer l'architecture « que de la soumettre à la commodité, *au confort*. L'ar« chitecte est-il obligé de subordonner la coupe géné« rale et les proportions de son édifice à telle ou telle « fin particulière qui lui est prescrite ? Il se réfugie « dans les frontons, dans les frises, dans toutes les parties « qui n'ont pas l'utile pour objet spécial, et là il rede« vient vraiment artiste. La sculpture et la peinture, « surtout la musique et la poésie, sont plus libres que

« l'architecture et l'*art des jardins* (1). » — Que les architectes et les jardiniers se le tiennent pour dit, et qu'ils se contentent désormais de la place qui leur est faite dans l'esthétique de la *grande* philosophie. — Si les théoriciens en sont là, devons-nous être surpris de voir l'incertitude et la confusion qui règnent dans la pratique, et ne faut-il pas au moins reconnaître une louable modestie dans cet aveu du vulgaire, qui ne passe jamais devant les œuvres des architectes sans avouer « qu'il ne s'y connaît pas (2)? »

L'architecture n'en est pas moins le plus grand, le roi et le protecteur des autres arts. Soit que l'on considère l'antiquité ou les temps modernes, on retrouve toujours et partout la prédominance de l'élément religieux, et celle de l'architecture, qui est son moyen d'expression le plus synthétique et le plus puissant. Il n'y a rien dans les traditions religieuses et historiques des nations dont l'architecture n'ait été la reproduction palpable et vivante. Lorsque les hommes voulurent conspirer contre

(1) Victor Cousin. *Du Vrai, du Beau, du Bien*, p. 194.

(2) Les sympathies de M. Cousin sont beaucoup plus acquises à la peinture qu'aux autres arts. Il se plaît à décrire les tableaux des maîtres, et il le fait avec une verve, une éloquence qui ne laissent pas de compromettre quelquefois la justesse et même l'exactitude de ses descriptions. Ainsi, le savant académicien dit avoir vu dans la galerie Bridgewater un tableau du Poussin représentant « *Moïse dans le buisson ardent, auquel Dieu apparaît.* » (*Sic*) Appendice. Page 479 de la *deuxième* édition. — Personne ne doute que M. Cousin ait lu la Bible, mais encore ne devrait-il pas exposer le public à prêter au Poussin l'étrange idée d'avoir peint Moïse *dans* le buisson ardent. — Nous espérons que dans la troisième édition M. Cousin fera disparaître une erreur si compromettante. .. .. pour le peintre.

la puissance du Très-Haut, ils s'entredirent : « Venez, « bâtissons-nous une ville, et une tour dont le sommet « s'élève jusqu'au ciel..... » Dieu s'en émut et dit : « Ils « ne sont maintenant qu'un peuple..... et ayant com-« mencé cet ouvrage, ils ne quitteront point leur dessein « qu'ils ne l'aient achevé... Descendons et confondons « tellement leur langage qu'ils ne s'entendent plus les uns « et les autres...C'est ainsi que le Seigneur les dispersa. » — Depuis lors l'architecture a toujours conservé la puissante universalité de son éloquent mutisme, tandis que la parole *humaine*, fractionnée par la diversité des langues dans la limite des nationalités, ne peut se transmettre qu'en subissant les altérations du temps et des traductions prosaïques. Si donc vous voulez étudier l'histoire de l'art et vous initier aux secrets de ses moyens, adressez-vous d'abord à celui qui a posé les premières assises et a projeté ces courbes majestueuses sous lesquelles devaient s'abriter et grandir la peinture et la sculpture, ses futurs assesseurs. Toutes deux sont asservies à l'imitation des formes du monde visible ; mais l'architecture invente et s'approprie toutes celles qu'elle emploie. On peut bien comparer ses coupoles et les colonnes qui les supportent à la voûte des cieux et aux arbres des forêts, mais ce ne sont là que des comparaisons poétiques : la coupole, le dôme et la flèche sont des créations véritables qui ne relèvent que de son génie. Le champ de l'invention ne s'arrête pour elle que devant la limite du possible : les lois de la géométrie, de la pondération et de l'équilibre opposent une résistance inflexible à ses écarts. Mais est-ce là un désavantage, ou bien au contraire doit-on y reconnaître la cause de cette supériorité grave et imposante qui commande l'attention

et le respect, tandis qu'on regarde toujours avec étonnement et inquiétude ces arts qui flottent comme des nacelles abandonnées au souffle des théories nouvelles ou des erreurs systématiques ?—Il ne faut donc pas voir seulement dans l'architecture l'art de construire un édifice « pour telle fin particulière qui lui est prescrite,» ni s'arrêter à l'art de *tracer des jardins*. Dans l'un et dans l'autre cas ce n'est plus que l'application servile d'un art qui s'abaisse à de vulgaires besoins, au lieu d'obéir à de grandes inspirations et à de hautes destinées. « Dire « que l'art vient des besoins et des caprices de l'homme, « c'est mentir à la vérité et à l'histoire. Si la nécessité « est la mère de l'industrie, la religion est mère des « beaux-arts : l'autel a toujours été la première œuvre « artistique chez un peuple. L'architecture ensuite bâtit « des temples que la peinture et la sculpture sont ve-« nues décorer, et c'est à ses monuments sacrés que « l'homme emprunte plus tard le luxe de sa de-« meure (1). »

Telle est notre opinion sur l'architecture. — Si nous osons la mettre en regard de celle du célèbre professeur, c'est afin qu'on puisse juger une fois de plus qu'il ne suffit pas dans l'appréciation des choses d'art d'avoir à son service toutes les séductions d'une forme brillante et d'une parole enthousiaste. Ce luxe de littérature ne sert le plus souvent qu'à revêtir des théories de maçon ou de jardinier; et dans ce cas, une plume d'or s'abaisse au rôle d'éteignoir.

Voyons maintenant si dans une exposition telle que celle qui nous occupe, cet art si grand et si sérieux se

(1) Etienne Cartier. *Vie inédite de Fra Angelico.*

présente à nous sous son jour véritable et sous toutes ses faces, et si nous pouvons juger de sa vie et de la puissance que nous prétendons lui attribuer.

L'énumération rapide, mais exacte, que nous allons donner va répondre à cette première question.

Avant tout, nous diviserons en trois catégories tous les ouvrages qui sont portés au livret sous le titre : *Architecture*.—1° Ceux qui ont rapport à l'architecture, mais qui ne sont que des reproductions dessinées, gravées ou lithographiées, et où il n'entre aucun travail de composition architecturale ; 2° ceux qui représentent l'art dit national et qui s'inspirent, en les reproduisant, des formes d'art du Moyen Age ; 3° ceux qui appartiennent à l'école dite classique, et qui se rattachent à l'antiquité.

Bien qu'ils rendent d'incontestables services à l'art en général et à l'architecture en particulier, nous ne croyons, en leur refusant le titre d'architectes, faire aucun tort aux dessinateurs et aux graveurs dont nous sommes habitué à voir les œuvres dans la revue de M. César Daly, dans l'ouvrage de M. Gailhabaud, dans les annales de M. Didron, etc., etc. Parmi eux nous distinguerons particulièrement M. Léon Gaucherel, qui a dessiné et gravé l'hôtel-de-ville de Sienne, MM. Sauvageot et Penel, qui ont reproduit les dessins de M. Aymar Verdier pour sa belle publication de « l'Architecture civile et domestique, » — ainsi que MM. Huguenet, Olivier, Sulpis, qui se recommandent par d'anciens et de nouveaux titres.—M. Emile Beau a exposé de véritables chefs-d'œuvre en chromolithographie, et en dessins réduits, d'après trois belles verrières des XIIe et XIIIe siècles, pour la monographie de la cathédrale de Chartres. Il a également reproduit en *fac simile* une portion des

dessins des catacombes de Rome, exécutés par M. Savinien Petit. M. Beau manie et perfectionne les procédés de la chromolithographie avec une habileté remarquable, mais qui, nous pouvons l'assurer, ne lui donne aucune prétention au titre d'architecte. — M. Dauvergne a reproduit à l'aquarelle les divers états des peintures de Saint-Michel-d'Aiguilhe pendant le débadigeonnage. — M. Denuelle a exécuté dans ce genre-là une foule de dessins, mais, de plus, il présente une œuvre originale dans la décoration du chœur de Saint-Paul de Nîmes : ce n'est plus un copiste, c'est un décorateur. — M. Paul Durand a exposé des dessins, *fac simile,* qui peuvent servir de modèles à tous ceux qui auraient besoin de comprendre que l'étude sévère, intelligente et consciencieuse fait tout le prix de ces sortes d'ouvrages. — Dernièrement, en visitant la crypte de Notre-Dame-de-Soubs-terre, à Chartres, nous avons vu un autel qu'on nous a dit avoir été exécuté d'après les dessins de cet artiste. Ce souvenir suffit pour nous empêcher de lui appliquer la distinction que nous avons faite jusqu'ici entre les dessinateurs architectes et ceux qui ne le sont pas. Aussi considérons-nous M. Paul Durand comme un trait d'union entre les dessinateurs archéologues et les architectes de profession dont nous allons parler.

L'*Architecture nationale* est une dénomination ingénieuse, qui cache sous une apparente simplicité une ruse de guerre dont nous ferons connaître plus tard l'origine, le but et les inventeurs (1). Contentons-nous

(1) Le compte-rendu de l'Exposition des Beaux-Arts a interrompu la publication d'un travail dans lequel nous nous proposions d'éclaircir certains points sur les rapports de l'Art et de l'Archéologie. Nous sommes obligé de supposer que

de savoir, en attendant, que cette architecture nationale comprend l'architecture religieuse, militaire et civile depuis Charlemagne jusqu'à François Ier, par opposition à celle de l'école classique qui dérive de l'antiquité grecque et romaine, qui renaît en 1500, et qui renaîtra jusqu'à la consommation des académies. En suivant l'ordre du livret, le premier architecte qui se présente à nous est M. Abbadie, qui nous donne les projets de restauration des églises de Montsoreau, de Saint-Michel d'Entraigues et de Rioux-Martin. — M. Boeswilvald apporte la monographie de *Notre-Dame de Laon*, de l'*Eglise* et de la *Chapelle de Saint-Germer*, plus cinq autres monuments restaurés, en tout vingt-trois dessins.— M. César Daly a exposé cinq dessins d'après la curieuse cathédrale d'Alby ; — M. Desjardins (de Lyon), le beau portique roman de l'*Ancienne abbaye de Charlieu* (Loire); —M. Lassus, le dessin original d'après lequel il a fait exécuter, en orfévrerie, la châsse de sainte Radegonde, de Poitiers; — puis, le *Réfectoire de Saint-Martin-des-Champs* et cinq études sur l'*Eglise de Saint-Aignan* ;— M. Albert Lenoir, quatre études sur la restauration de l'*Hôtel de Cluny* et un *Plan archéologique de Paris* ;— M. Révoil, la restauration de la *Chapelle de Saint-Gabriel* et de l'*Abbaye de Montmayour*;—M. Aymar Verdier, la *Salle capitulaire de l'ancienne cathédrale de Noyon, et cinq maisons de Cluny* des XIIe, XIIIe et XIVe siècles. —MM. Lenormand, Mauguin, Millet, Ruprich-Robert, ont également envoyé de nombreuses études du

le lecteur admet des principes que nous ne pouvons pas discuter en même temps que nous les appliquons.—Cependant, nous ne renonçons pas à en donner bientôt une démonstration plus complète.

même genre et du plus grand intérêt.—Mais, M. Viollet-Leduc les a tous surpassés par le nombre, sans le céder à aucun pour la perfection de ses dessins et pour le choix intéressant des sujets. Sur les quarante-trois dessins qu'il a exposés, nous demandons la permission de ne citer que ceux qui donnent une si belle et si juste idée de l'église de *Saint-Sernin de Toulouse*. Avant de quitter les basiliques chrétiennes pour voyager dans l'Attique, nous trouvons sur notre passage un architecte de transition, M. Questel, qui nous donne avec l'*Amphithéâtre d'Arles* et le *Pont du Gard*, son projet de l'*Église de Saint-Paul de Nîmes*, actuellement exécuté, et qui mérite à tous égards d'attirer l'attention du lecteur.

C'était le cas ou jamais d'élever autel contre autel.—L'Institut et l'Ecole des Beaux-Arts n'y pouvaient manquer. Ils l'ont fait avec empressement, mais en ayant soin de se maintenir sur le terrain de leurs contradicteurs, c'est-à-dire dans la reproduction ou la restauration des monuments anciens. M. Caristie nous présente l'*Arc de triomphe de Marius à Orange* et 14 dessins sur la restauration du *Temple de Sérapis à Pouzzoles*;—M. Baltard, le *Théâtre de Pompée*, 2 dessins;—M. Boulanger, les *Thermes de Dioclétien*;—M. Dubuisson, les *Propylées, à Athènes*, 6 dessins;—M. Duc, le *Colysée*;—M. Garnier, le *Temple de Jupiter Panhellénien*;—M. Labrouste, le *Temple de Neptune à Pœstum*. — Enfin, MM. Clerget, Landry, Lebouteux, Lefuel, Morey, Normand, Paccard, Tetas, Thomas, Achard, Vaudoyer, tous anciens élèves de l'Ecole des Beaux-Arts et pensionnaires de Rome, nous donnent une suite de travaux analogues, qui complètent la collection de tout ce que

l'antiquité nous a légué de plus curieux et de plus beau, tel que le *Parthénon, l'Erechtéion,* les *Temples de Mars-Vengeur,* de *Vénus et Rome,* le *Forum d'Auguste,* etc.— Mais c'est surtout dans les dessins de M. Duban, l'*Intérieur d'un palais romain,* le *Tombeau étrusque,* l'*Arno,* le *Tibre,* la *Villa antique à Baïa* et la *Maison de Pompéia,* que toutes les pompes de l'antiquité reparaissent comme par une évocation magique. Dans ces admirables dessins, l'étude savante et consciencieuse s'allie au charme du pittoresque sans que rien soit amoindri ou sacrifié. L'auteur du Palais des Beaux-Arts a aussi exposé douze dessins ou projets de restauration du *Château de Blois.*

Après cette nomenclature, trop rapide si nous considérons la science et le talent des artistes, mais cependant suffisante pour établir notre critique, on peut douter, ce nous semble, que l'Exposition résolve affirmativement la question que nous nous étions posée en commençant. — Non, l'architecture telle que nous l'avons définie, cet art puissant et dominateur n'est pas là. Dans cette riche et inappréciable collection de monographies, nous voyons trois choses : la lutte de deux écoles rivales, l'histoire de l'architecture par les monuments et un certificat d'études bien en règle et bien acquis, que l'élite des architectes contemporains a jugé à propos de remettre en lumière. — A part deux ou trois, tous nos architectes s'en sont tenus là, bien que plusieurs aient d'autres titres en réserve qui attendent en plein air et au grand jour les jugements de l'avenir. Chacun a pu alléguer une excuse particulière pour motiver son abstention, mais nous pensons que celle qui est commune à tous et qui doit être prise en considération, c'est

qu'aucun d'eux n'a jamais réalisé librement le type original de sa propre inspiration.

De tous côtés on gourmande les artistes, on leur demande des Phidias, des Pierre de Montereau, des Philibert Delorme; mais, pauvres gens, qui sommes-nous pour avoir de telles exigences? Qu'y a-t-il de commun entre l'Acropole d'Athènes et le Palais Mazarin, entre l'enseignement qu'on professe à l'Institut et le vœu sublime et fécond de Périclès ? Et vous qui demandez des cathédrales, ne savez-vous pas qu'on ne les bâtissait que pour répondre aux vœux et à la prière ardente de tout un peuple? Elles s'élevèrent jadis comme par enchantement : des évêques, des clercs et des laïques, libres de toute entrave, devinrent les *maîtres de l'œuvre*, et recueillant toutes les forces de leur âme pour exprimer dignement leur foi et celle de leurs contemporains, ils élaboraient ces merveilleux projets sans craindre de les voir avorter entre le programme d'une Commission et le chiffre d'un devis.

Ictinus, Callicrate et Mnésiclès, Vitruve, Jean de Chelles, Robert de Luzarches, Libergier, Palladio, Bramante, Pierre Lescot et Mansard ont donc fait chacun leur œuvre. Les études faites d'après eux par nos architectes en sont l'irrécusable témoignage, et si l'œuvre de nos contemporains doit consister à relever des ruines et à remettre en lumière la gloire de leurs devanciers, leur tâche nous paraît accomplie.—Maintenant, que reste-t-il à faire, et quelle sera la tâche de la génération nouvelle ?—Telle est la question.

« Des convictions isolées, si fortes qu'elles soient, ne
« peuvent faire une révolution dans les arts; si aujour-
« d'hui nous cherchons à renouer ces fils brisés, à pren-

« dre dans un passé qui nous appartient en propre les « éléments d'un art contemporain, ce n'est pas au pro- « fit des goûts de tel ou tel artiste ou d'une coterie ; « nous ne sommes, au contraire, que les instruments « dociles des goûts et des idées de notre temps, et c'est « aussi pour cela que nous avons foi dans nos études et « que le découragement ne saurait nous atteindre ; ce « n'est pas nous qui faisons dévier les arts de notre épo- « que : c'est notre époque qui nous entraîne..... Où? « Qui le sait » (1) ! Ainsi s'exprime un artiste distingué, exposant à la fois les causes qui enserrent l'architecture dans l'archéologie et le doute funeste qui voile l'horizon souhaité. Il ne sait à qui s'adresser pour demander son chemin, et cependant il y a des voix bien distinctes qui lui répondent.

Après avoir constaté *que les sources poétiques du monde contemporain sont taries..., que la poésie n'est plus que dans le passé,* et qu'il n'y a quelque espoir que dans l'accomplissement des *dernières conséquences de la révolution,* un des éclaireurs de la philosophie moderne ajoute ces tristes paroles : « *Le blâme serait ici tout aussi « déplacé que l'enthousiasme.—Notre siècle ne va ni vers « le bien ni vers le mal : il va vers la médiocrité* (2). »

M. Viollet-Leduc ne sera pas satisfait de cette réponse ; quant à nous, avant d'admettre que notre siècle chemine vers la médiocrité, nous demanderons à *l'impassible* écrivain des *Débats,* qui est-ce qui l'y mène, et qui est-ce qui l'y retient?...—Si c'est la philosophie, de

(1) E. Viollet-Leduc, *Dictionnaire raisonné d'architecture.* Préface, page XII.

(2) Poésie de l'Exposition. *Journal des Débats* du 27 novembre 1855.

quel front vient-elle dresser le procès-verbal après s'être rendue coupable du sinistre qu'elle constate ?

Mais heureusement pour l'art et pour l'humanité, il y a des guides plus sûrs que les oracles ténébreux du rationalisme, et des moyens de salut qui dépassent les prévisious des savants. Ne prêtons donc pas l'oreille aux prophètes et aux apôtres de la *médiocrité :* ce n'est pas d'eux qu'il a été dit : *Vos estis lux mundi.*

Ici viennent se résumer toutes les observations que nous avons faites pendant cette longue course à l'Exposition des Beaux-Arts. La situation de l'architecture, son état latent, ses luttes, ses incertitudes, ses recherches avides des traditions, ce vague désir d'un essor plus libre, ces fouilles profondes et multipliées finiront par creuser un nouveau lit: et quand la digue des fausses doctrines sera rompue, les eaux du fleuve de vie reprendront leur cours. Les beaux-arts renaîtront, appuyés sur le roc solide de l'enseignement catholique: ils y trouveront les notions véritables du Bien, du Vrai et du Beau. Ils échapperont aux vaines disputes d'écoles, aux abaissements du matérialisme et à cet idéalisme creux qui erre dans l'espace sans suspension et sans appui. Les leçons des anciens jours deviendront la règle des temps nouveaux. « O toi qui liras cet ouvrage, » dit le moine Théophile, « je t'enseignerai, ô mon cher fils! ce que « savent les Grecs, les Italiens, les Toscans et les Ara- « bes. Je te dirai ce que pratiquent la France et l'indus- « trieuse Germanie. Conserve, ô mon fils! et transmets « à tes disciples ces connaissances que nous ont léguées

« les anciens : ELLES SONT L'HÉRITAGE DU SEIGNEUR (1). » —Oui, les arts et les monuments des civilisations anciennes sont un dépôt sacré que l'Eglise ne répudia jamais, et qui se purifie et s'accroît par de laborieuses et incessantes consécrations. Ils sont « l'héritage du Seigneur » qu'il faut reconquérir, conserver et faire fructifier. Qu'on ne s'étonne donc plus de nous voir placé entre deux écoles qui s'obstinent dans des distinctions arbitraires, des questions de procédé ou de forme, et qui prétendent fractionner et distribuer selon leur caprice un bien qui est inaliénable.—Nous ne proposons aucun moyen, aucune organisation nouvelle, persuadé que nous sommes que les meilleures institutions peuvent devenir les plus funestes, selon l'esprit qui les anime. Nous ne souhaitons même pas la création d'une chaire d'esthétique : il y en a une dans chaque journal, et c'est bien assez, si l'on considère que la grande majorité préconise les plus extravagantes, les plus fausses et les plus pernicieuses doctrines.

Aussi nous a-t-il semblé qu'il était temps de résister au despotisme des incompétents, et à cette critique souvent déloyale, qui ne dispose de la renommée et du silence que pour contraindre les artistes à subir le joug de ses plates théories. — C'est pour cela que nous n'avons pas craint de déposer un instant nos pinceaux afin de saisir l'*arme* de nos adversaires et de la retourner contre eux. — A peine avions-nous donné les premiers signes de notre détermination, que nous avons été confirmé dans notre entreprise par les adhésions les plus sympathiques. Le repos dans la mort ou dans la mala-

(1) Théophile.—*De omni scientia picturæ artis.*

die, l'épreuve du temps ou de l'éloignement avaient dispersé les *Nazaréens* de France, nos frères bien-aimés. Aujourd'hui, c'est le réveil. — Nous les voyons s'avancer vers nous comme une phalange amie. — C'en est assez pour nous faire oublier nos veilles et nos efforts.— Ils savent tous que ce n'est pas à un triomphe prompt et facile que notre voix les convie, mais bien à l'accomplissement d'une œuvre sainte, qui exige, avec la foi, le courage persévérant et l'acceptation du sacrifice. « Pen-
« dant que les Juifs construisaient les murs de Jérusa-
« lem, ils avaient contre eux des ennemis qui voulaient
« empêcher leur ouvrage (comme on le lit dans Esdras,
« Néhémie, IV), et ils étaient tellement incommodés
« par eux que, d'une main ils posaient les pierres sur
« le mur, et que, de l'autre main ils combattaient con-
« tre les ennemis. Et nous aussi, qui bâtissons les murs
« de l'Eglise, nous sommes en butte aux ennemis sortis
« de notre sein et qui nous entourent : ce sont les vices
« ou les hommes pervers qui veulent nous empêcher de
« faire le bien. C'est pourquoi, en bâtissant les murs
« de l'Eglise, c'est-à-dire en pratiquant les vertus du
« Christ, nous devons chasser les ennemis, et, selon la
« coutume du peuple juif et à son exemple, nous de-
« vons tenir d'une main l'épée de la parole de Dieu et
« nous revêtir enfin nous-mêmes du bouclier de la foi,
« de la cuirasse de la justice et du casque du salut, afin
« de nous défendre contre eux, avec l'aide du berger
« ou du prêtre, qui représente le Christ au milieu de
« nous, et qui nous instruira selon son devoir et nous for-
« tifiera par la prière (1). »

(1) *Rational de Guillaume Durand, évêque de Mende au* XIII[e] *siècle*, traduction de Charles Barthélemy.

Il se peut que notre siècle n'ait pas la gloire d'élever des monuments avec cette fière indépendance, qui, aux grandes époques, a transformé l'architecture et ranimé toutes les branches de l'art ; mais du moins nos artistes auront l'honneur d'avoir creusé les fondements et rassemblé les matériaux. Que l'édifice s'achève dans un temps prochain ou éloigné, et qui ne sera plus le nôtre, qu'importe? — Il s'achèvera : nos noms seront inscrits sur les dalles de la crypte, et le signe de la victoire couronnera le faîte.

CLAUDIUS LAVERGNE.

Paris, 8 décembre 1855.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES.

FIN DE LA TABLE.





